دراسات نقدية

الإنسان والشيطان

فى الأدب المسرحى المعاصر

دراسة نقدية

دكتـــور

السيـــد فضـــل

مودة وتقديرا
د. السيد فضل

إهـــــــداء٢٠٠٧
الأستاذ الدكتور / خالد عزب
الإسكندرية

دراسات نقدية

الإنسان والشيطان

في الأدب المسرحي المعاصر
دراسة نقدية

دكتـــور

السيد فضل

توزيع منشأة المعارف بالاسكندرية
جلال حزي وشركاه

الإنسان والشيطان

في الأدب المسرحي المعاصر

دراسة نقدية

أ.د. السيد فضل

رقم الإيداع : 20120 / 2003

الترقيم الدولي ISB

77-24-133-0

إخراج مطبعة هاجر

بنها ت : 0133260046

توزيع منشأة المعارف

جلال حزي وشركاه

إهداء

إلي أحبائي

ياسر كمال

لميس السيد فضل

وحفيدتي سالين

محبة ومودة ودعاء

السيد فضل


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذه الدراسة محاولة في تقديم قراءة نقدية لجملة من النصوص المسـرحية ، تجمـع بين الشيطان والإنسان وترمى إلى تفهم موقف كاتبـنا المسـرحى المعاصر الذى حاول أن يقدم مجموعة من قضايا تشـغله من خلال جنس أدبى جديد هو جنس المسرحية، فى موضوع أدبـى شائك يضرب بجذوره فى التراث. ولقد كان كاتبنا، وهو يقدم المحاولات المسرحية الأولى، يقصد إلى إحداث لون من التوازن بين الـتراث الذى ينتسب إليه والثقافة الغربية التى بهرته وأمتعته ، وقد أضـنته المحاولة ، حتى ارتضى أن يستمد من النموذج الغربى قالبه المسـرحى فحسب، على حين تكون مادته ذات صلة وثيقة بالتراث . ولم تكن المحاولة يسيرة حينذاك ، ولا هى كذلك من باب أولى ، إذا كـان الموضوع يتطرق إلى الشيطان بما له من مكان فى التراث فى جانـبه الديـنى ، ولا هى يسيرة أيضاً مع وجود النموذج الغربى بما يمـثله من قيم جمالية وفكرية ، وبما له من شهرة. ولم تكن محاولة التوفـيق بهـذا القـدر من البساطة ؛ فإن التعامل مع الأدب الغربى وإحـياء التراث أيضاً تم على مراحل متوازية ومتداخلة ومتناقضة ، وإذا كانـت هذه المراحل قد بدأت بالاستغراق فى الأدب الغربى فقد

كـــان ينبغى لها أن تنتهى بتمثله والانفصال عنه، وإذا كانت قد بدأت كذلك بمحاولة اتصال كاتبنا بالتراث مستغرقاً فيه فقد كان ينبغى أن ينتهى مثل هذا الاستغراق بلون من المواجهة الواعية.

وتـــبدأ القراءة النقدية للنصوص المسرحية موضوع الدراسة علــى أساس من هذا الوعى بموقف كاتبنا من منهج التفكير الدرامى وكيفية تمثله لمادته. وقد اخترت لهذا الغرض سبعا من المسرحيات ، هــى"**عبد الشيطان**" لمحمد فريد أبو حديد "**وسليمان الحكيم**" **لتوفيق الحكــيم** "**ودموع إبليس**" لفتحى رضوان ، و"**إله إسرائيل**" و"**فاوست الجديــد**" لعلــى أحمد باكثير ، و"**اشطر من إبليس**" لمحمود تيمور ، و"**أيــوب**" لفاروق خورشيد . وقد شملت القراءة مسرحيتين من ذوات الفصــل الواحــد لتوفيق الحكيم نشرتا في المســرح المنوع، وهما : "**نحــو حياة أفضل**" و"**الشيطان فى خطر**" ، فقد رأيت أنه من المناسب لتفهم عالم الحكيم الدرامى أن أعرض لهما فى إطار مناقشة مجموعة القضايا المطروحة.

وقــد أحجمــت عــن تناول هذه المسرحيات تناولا تاريخيا ، لأســباب كثيرة متعلقة بالطريق الذى اخترته ، وهو طريق يقوم على التحليل والمقارنة، كما شجعنى على ذلك أن المسرحيات لا تمثل تيارا فكــريا يمكــن التأريخ له ، والبحث له عن مكــــــــان فى حياتنا الفكرية المعاصرة فهى فى الغالب محاولات فردية تنتسب لكاتبهــــا

وعالمـــــــه الفـــنـــــى الرامــــــى إلـــــى تقديـــم صورة لحيـــاة الفكـــــــرة الدرامية حين تجمع بين شيطان وإنسان ، وهي من جهة ثانية لا تمثل اتجاهاً فنيا ثابتا، فكتابها يجمعون بين مؤثرات كلاسيكية وأخرى رومانتيكية ، واتجاهات واقعية وأخرى رمزية لا نستثنى من ذلــك كاتــبا مثل الحكيم تقلب على مذاهب الكتابة الدرامية جميعها ، والاتصـــال بالتراث لديهم كذلك لا يسير على نسق واحد ، فمنهم من توجه إليه عن طريق الدين، ومنهم من اتخذه مجرد مادة أدبية.

وقد حملنى ذلك كله على تناول هذه المسرحيات من خلال ما تفجره من قضايا قد تبدو ميتافيزيقية، يمثل فيها الشيطان هذا الجانب الغيـــبى فوق الطبيعى الذى يسعى إليه الإنسان لفك أسرار الوجود ، وقـــد تبدو ذاتية يرى فيها الإنسان أنه يحمل شيطانا داخله ، وقد تبدو بعـــيدا عن حياة فرد بعينه ممثلة للكيفية التى يدير بها الإنسان شئون الإنســـان فتصـــبح رؤية فنية للواقع. وعلى الجانب الآخر عنيت بما تضـــعه هـــذه المســـرحيات مـــن علامات فى طريق تأصيل الأدب المســـرحى فى حياتنا المعاصرة ، بالنظر فى عناصر العمل الدرامى وتفاعلهـــا، ومدى وفائها لذاتها باعتبارها كيانا دراميا خاصا يخضع لتقالـــيد فنـــية خاصـــة قُدر أن يكون لها مذاق شرقى، ومزاج شرقى كذلك.

ومـــن أجـــل هـــذه جاءت الدراسة فى بابين ، أريد لهما أن يســـتوفيا، الجانبين كليهما ، يسبقهما تمهيد يناقش موقف الإنسان من

التعبير الدرامي، كما يناقش مكان الشيطان في التراث الإسلامي ، وصورته على الجانب الآخر في التراث الغربي ، ويعرض لموقف كاتبنا الدرامي بعد ذلك من منهج التفكير الدرامي ، الذي انتهى إلى لون من التوفيق ، ستكون القراءة النقدية أساساً لتقديمه ووضعه في مكانه من مسيرة أدبنا العربي المعاصر.

وقد وضعت في الاعتبار خلال البحث عن منهج مناسب، أن تبدى القراءة النقدية لنفسها هدفا بعيدا، وهو تقريب المسافة المتسعة بين القارئ المكترث والأدب المسرحي، بعد أن استطاعت أقلام ، واستطاع واقع أن يزريا بالأدب المسرحي والنقد المسرحي ، وأن يضعهما في سلة واحدة مع وسائل الترفيه والتسلية والترويج لهما . وكذلك ترنو هذه القراءة إلى تقريب المسافة بين مثل هذا القارئ من طلاب الدرس الأدبي والنقد الأدبي ذاته فهو في حاجة إلى من يضيئ له جوانب العمل الأدبي الجديد بالقراءة الذي يتم اختياره على هذا الأساس، وبذلك يستطيع النقد الأدبي أن يتخلص من هذا القارئ الذي يقرأ بسرعة ويقفز بين السطور باحثا عن مواضع الإثارة والإضحاك؛ فإن مهمة القراءة النقدية، كما تكون بتمكين القارئ من القراءة الجادة، تكون بإحداث مثل هذا الفصل المطلوب بين الأدب المسرحي الجاد، الذي تمثل المسرحيات موضوع الدراسة نموذجاً له، وغيره من وسائل الترفيه والتسليه والاستلاب المحسوبة على الأدب المسرحي.

والقـارئ المكـترث مـن جهـة أخرى قد يعرض عن النقد الدرامى إذا أسرف أصحابه فى نسبة معان خفية غامضة إلى الأعمال الدرامـية، مما يجعلها تبدو وكأنها لم تكتب إلا للخاصة ومن ثم يبدو النقد وكأنه يعمد إلى إبعاد القارئ المكترث. ولعل أكبر ما يهدد النقد هـو الإفراط فى التحذلق، والإفراط فى الإيمان بعبقرية الكاتب التى لابـد أن يتجاوزها الناقد بعبقريته هو الآخر، مع أن الناقد إذا تحرى فى قراءته النقدية لعمل مسرحى أن يقدم عرضاً أميناً للحقيقة والحياة والفـن معا ، يكون قد أدى ما عليه دون حاجة إلى أن يقال عنه إنه صاحب مذهب جديد يسبق به أهل عصره، وبهذه الكيفية كان أملنا فى أن تصير القراءة النقدية لدينا حماسا للنص الأدبى لا يعنيها البحث فى العلاقـات الغريبة ببعض فروع المعرفة، التى نلاحظها فى دراسات تطعن أدبية الأدب وتخطيء فى فك شفراته .

وبعـد فإذا استطاع هذا البحث أن يعد استكمالا لجهود صادقة سـبقته وإذا اسـتطاع صـاحبه أن يحقق بعض ما رنا إليه فإن ذلك حسبـــه.

والحمد لله أولا وآخرا.....

د.السيد فضل

تمهيـــــــــــد

(١)

قضـــايا الشيطان والإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر فى مصـــر موضوع وثيق الصلة بالتراث فى المقام الأول، يتعامل معه الكاتب ، وفى ذهنه -بوعى وبدون وعى- معطيات التراث الذى نشأ فـــيه ، والذى يمثل لديه أقوى التيارات التى تشكل فكرته عن الإنسان وحياته.

ولـــيس معنى ذلك أن العمل المسرحى لدى هذا الكاتب يكون بهـــذه الطريقة مجرد أخذ اللاحق من السابق ، إذ من شأن خصائص العمـــل الفـــنى الجديـــد، كما يقول الدكتور عبد الحكيم حسان أن تمد بعض خصائص الأعمال الفنية السابقة بمزيد من الحيوية ، وأن تلقى بـــبعض الخصـــائص الأخرى إلى هوة الإهمال ثم النسيان. ويضيف الدكتور عبد الحكيم حسان إلى ذلك."أن من شأن العمل الفنى الجيد أن يحمل خاصيتين رئيسيتين :

أولهما : الجدة الحقيقية ، بحيث لا يكون العمل الفنى بأى وجه تكراراً لما سبق ، **وثانيهما** : **الاتفاق مع الخصائص الأساسية للتراث، الذى يجعل من العمل الفنى جزءاً من نظام مثالى" [١]

---

[١] - د.عبد الحكيم حسان- أنطونيو وكليوباترا ص٤٠.

وقد كان الكاتب العربى فى مصر على وعى بذلك حين كتب عملا دراميا تدور أحداثه وأفكاره حول الشيطان والإنسان ، فثمة جدة فــى هذه الأعمال أو جلّها ، تتمثل فى رؤى الكاتب الإنسانية ونظرته إلــى الحــياة والكــون، وهناك، فى الوقت نفسه ، الموروث الدينى والــرؤية الإسلامية ، وقد قاما معا فى أغلب الأحوال بانتزاع الكاتب مــن آثــار ثقافات وافدة تسرى فيها. وبذلك يقوم معنى التراث فى أعمال الكاتب على وجود الماضى فى الحاضر.

وســوف يكــون علــينا بعد ذلك أن نبحث كيف ثقف الكاتب تــراثه، وكــيف تمثله وهل ورثه بحكم الضرورة كما يقول إليوت أم حصل عليه بالعمل وبذل الجهد فى استكناه روحه المميزه له ، والتى ترى فيه عبر الأجيال؟" (١).

ولكى ندرك مكان التراث فى ذهن الكاتب العربى فى مصر ، وهو يقيم عملاً دراميأ حول الشيطان والإنسان لابد أن نلم بدعائم هذا الــتراث وأكثرها تأثيراً فى تكوين فكرته عن الموضوع . وأول هذه

١ - يحــاول الدكتور حسن حنفى الوقوف على الدلالة الحية للتراث فيرى أن التراث هــو المنقول إلينا أولا، والمفهوم لنا ثانياً ، والموجه لسلوكنا ثالثا، ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتوب إلى تراث حى ، يقوم بالحلقة الأولى الشعور التاريخى ، وبالحلقة الثانية الشعور التأملى ، وبالحلقة الثالثة الشعور العملى . ولا يكفى الوعى بالتراث إذا لــم يضف إليه وعى الكاتب بالدور الذى ينبغى أن يقوم به فى الحاضر.المجلد الأول، العدد الأول من مجلة فصول. مقال د.حسن حنفى : تراثنا الفلسفى ١٢٢.

الدعائم العقيدة الإسلامية متمثلة فى القرآن الكريم، والحديث الشريف، والفكر الفلسفى الإسلامى، مضافاً إلى ذلك الموروث الدينى الإسلامى مـن قصص ومأثورات، ثم يأتى بعد ذلك تمثل الأدب العربى القديم لهذه الدعامـــات جميعـــها. والإسلام ينزه الإله الخالق ولا يجعل له شريكاً فى ملكه ، ويقضى بمسئولية الإنسان فى الآخرة عن عمله فى الدنيا، وينظر إلى الحياة على الأرض على أنها خلافـــــة، كما يرى النزول إلى هذه الأرض والإقامة عليها تكليفا وتكريماً وليس خطيئة.

والملاحظـة الأولى فيما يخص موضوع دراستنا أن الإسلام لاينسب إلى الشيطان دورا فى قضية الخليقة والخلاص كالدور الذى ينسب إليه فى الأديان والعقائد قبله، فإذا قرأنا ما كتبة الكاتب لدينا لا نـرى الشـيطان يفعل فعلا غير ذلك الوسواس الذى يطرأ على كل سريرة آدمية ، كما طرأ على سريرة آدم وسريرة حواء . وقد وعى الكاتـب تـبعا لذلك أن القرآن الكريم يُحمِّل آدم وحواء تبعة الخطيئة على علمهما بغواية الشيطان **{قالا ربنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين}** [١]. وقد لاحظ الكاتب المسلم أيضاً أن القرآن الكريم لم يكن ليذكر غواية إبليس إلا ويذكر معها أنه ما كان له عليهم من سلطان **{ إن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا**

---

١ - سورة الأعراف آية ٢٢.

من اتبعك من الغاوين}[١].وكذلك نرى الشياطين فى القرآن الكريم تدرك هذه الحقيقة حين تخاطب الآدميين المذنبين{**وما كان لنا عليكم من سلطان بل كنتم قوما طاغين**}[٢] كما يدرك الشيطان مدى ما تصل إليه سلطاته، التى لا تتجاوز غير المخلصين وضعاف النفوس إلى المخلصين اقوياء النفوس {**قال رب بما أغويتنى لأزينن لهم فى الأرض ولأغوينهم أجمعين إلا عبادك منهم المخلصين**}[٣].

وقد يخرج الشيطان عن أمر الله، وقد يغوى إنساناً ، ويحول دون رضوان الله على بعض الغاوين من مخلوقاته ، ولكن الرؤية الإسلامية تجعله يعمل تابعاً ، ولا يعمل مستقلا فى كون من الأكوان لا تصل إليه قدرة الله، كما نفهم من رؤى أخرى . تطلق فيها الشياطين على الأرض تحكمها، وتتصرف فى مصائر البشر الذين يحيون عليها.

وقد وعى الكاتب العربى أيضاً أن القرآن الكريم لم يذكر شيئا قط يفهم منه سقوط الخليقة من رتبة إلى رتبة دونها، "ولم يذكر شيئا قط عن سقوط الخطيئة الدائمة أو سقوط الخطيئة التى يدان فيه

---

١ -سورة الحجر آية ٤٢.

٢ -سورة الصافات آية ٣٠.

٣ -سورة الحجر، الأيتان ٣٩،٤٠.

الإنســان بغــير عمله، إذ العقيدتان كلتاهما غريبتان عن روح الدين الاســلامى كــل الغرابة، ولا يعرف الإسلام إرادة معاندة لإرادة الله، يكون من أثرها أن تتازعه الأرواح ، وتشاركه فى المشيئة ، وتضع فى الكون أصلا من أصول الشر، وتسقط الخلائق التى ارتفعت سوية بمشــيئة الخــالق ، فقــد جاء الإسلام فقرر فى مسألة الخير والشر والثواب والحساب أصح العقائد التى يدين بها ضمير الإنسان ، وقوام ذلك عقيدتان أولهما : وحــدة الإرادة الإلهية فــــى الكون ، والثانية: ملازمــة التــبعة لعمــل العامل دون واسطة أخرى بين العامل وبين ضميره وربه "[١].

وبهــذه الكيفية يبعد الفكر الإسلامى عن فكر آخر حيث الإله مــالك مطلــق يــريد أن يستأثر لنفسه بالمعرفة والخلود والسلطان ، ويكره للإنسان فى الوقت ذاته أن ينازعه هذه الصفات ، وحيث يملك الشيطان من السلطان ما يجعله ندا لهذا الإله، يملك على الإنسان أمره ويقوده إلى الشر والجحيم، حيث مملكة الأبالسة. وقد ثار مارلو ممتلئا بروح عصر النهضة الثورى واتجاهه العقلانى على هذا وذلك حين يقــف فاوســت فى المشاهد الأولى محاولا الوصول إلى طريق يعيد للإنسان توازنه فينظر فى التوراة ، ثم يقرأ:

---

١ – العقاد . إبليس ص١١١.

فوستس: جـزاء الخطيـئة هو الموت إن هذا لأمر صعب (يقرأ) فـإذا ادعينا أننا بلاخطيئة خدعنا أنفسنا ، وكنا كذبة لا ثقـة بـنا، فمـاذا يمكـنك أن تدعو ذلك. قد تدفع إلى الخطيـئة، ومـن ثم تموت ، نعم يجب أن تموت موتا أبديـا. فأى تعاليم تسمى هذا. ما قدر يكون! وداعا أيها اللاهوت"[1].

وهذا الذى انتهينا إليه يرينا فرقا أساسيا وجوهريا بين صورة الشـيطان فى العمل الدرامى الغربى المستمد من الرؤى المسيحية - حيث يحاول الإنسان سعيا وراء المعرفة أو تحقيق الرغبات الوصول إلـى الشـيطان المالك "سيد هذا العالم" والقادر "رئيس هذا الكون" ، ليعيـنه علـى تحقيق طموحاته ،- صورة العمل الدرامى فى الأدب العـربى المستمد من الرؤى الإسلامية حيث يسعى الشيطان إلى عالم البشر فى الغالب فى محاولة للخروج على حياة مملة رتيبة يحياها فى عالم الشر المحض ، ومن أجل ذلك يسعى الشيطان إلى الإنسان لدى فـاروق خورشيد ومحمود تيمور وفتحى رضوان ، ويسعى الإنسان إلـى الشـيطان لدى مارلو وجوته وبول فاليرى ، نقرأ لدى جوته ما يحدث به فاوست نفسه فى المناظر الأولى.

١- Marlaw . Dactor Faustus P.5

"لا أنكــر أنــى بت أكثر ذكاء من سائر الحمقى : كاالدكاترة والأســاتذة والفقهــاء والقسيســين، فلســت ممن تملأ قلبه الوساوس والأوهام. ولا يزعجنى ذكر الجحيم والأبالسة والشياطين ..... بيد أن هــذه المنزلة التى بلغتها هى التى جرّت علىَّ الويل والشقاء .. لهذا انصــرفت إلى ممارسة السحر لعلى بمخاطبة الأرواح ، وبما لها من الصــولة والقوة أحيط علما بكثير من الأسرار، وأصبح فى غنى عن إجهــاد نفســى هذا الإجهاد المر فى ذكر أمور أجهلها الجهل كله... فــأغدو وقد أدركت أى شئ خفى يمسك هذا العالم بعضه إلى بعض، وأبصــرت جَمــيع القوى المؤثرة، والجراثيم المنتشرة ، بدلا من أن أبقى هنا أتشدق بالألفاظ الجوفاء. وأهرف بما لا أعرف"[١].

ويعنينا الآن التعرض لفكرة الإسلام عن الشر لنصل إلى ذلك الــدور الضئيل الذى يؤدية الشيطان فى الكون فى هذه الفكرة . وقد نــاقش فلاسفة الإسلام ومفكروه قضية الشر فى كثير من التفصيل ، وإن كان ابن رشد حدد القضية وعبر فيها عن روح الإسلام حين قرر أن الشــر من خلق الله، وليس من خلق إبليس، ولكن بمعنى مخالف للمعــنى الإنسانى لوجود الشر ، أى أن الله يخلق هذا الشر على أنه لا شــر فيه، ومعنى ذلك أن خلق الشر عند الله نوع من العدل الإلهى، وذلك لأن فكرة الشر بالنسبة إليه تعالى ليست هى فكرتنا عنه.

---

١ - فاوست جوته ص٧ ٨.

ويضيف ابن رشد "أن الطبيعة التى منها خلق الإنسان، والتركيب الذى ركب عليه اقتضى أن يكون بعض الناس، وهو الأقل، أشرارا بطباعهم، وكذلك الأسباب المترتبة من الخارج لهداية الناس لحقها أن تكون لبعض الناس مضلة ، وإن كانت للأكثر مرشدة ، فلم يكن بد بحسب ما تقتضيه الحكمة من أحد أمرين : إما ألا يخلق الأنواع التى وجد فيها الشرور فى الأقل والخير فى الأكثر ، فيعدم الخير الأكثر بسبب الشر الأقل وأما أن يخلق الخير الأكثر مع الشر الأقل ومعلوم بنفسه أن وجود الخير الأكثر مع الشر الأقل أفضل من إعدام الخير الأكثر لمكان وجود الشر الأقل"[١]. ومعلوم أيضا أن القرآن الكريم أكد مرارا خلق الله للإنسان وللموجودات جميعها بخيرها وشرها ، بالمعنى الإلهى لهذا الخلق، والذى أشار إليه ابن رشد وفلاسفة الإسلام ، فنقرأ في القرآن الكريم قوله تعالى عن الإنسان {**ونفس وما سواها فألهمها فجورها وتقواها**}[٢].

ونقرأ أيضا عن الإنسان والموجودات قوله تعالى : {**ما أصاب من مصيبة في الأرض ولا في أنفسكم إلا في كتاب من قبل أن نبرأها إن ذلك على الله يسير**}[٣].

---

١ -ابن رشد : مناهج الأدلة ٢٣٥-٢٣٦.

٢ -سورة الشمس ٧-٨.

٣ -سورة الحديد آية ٢٢.

ومـــن أجـــل ذلـــك احتاج الناس كما يذهب ابن رشد إلى أن يعـــرفوا بـــأن الله" هو الموصوف بالعدل، وأنه خالق كل شئ الخير والشـــر ، لمكـــان ما كان يعتقد كثيرمن الأمم الضلال أن هاهنا إلها خالقـــاً للخير وإلها خالقاً للشر، فعرفوا أنه خالق الأمرين جميعاً ولما كان الإضلال شرا ، وكان لا خالق له سواه وجب أن ينسب إليه كما ينسب إليه خلق الشر "(١) .

وتصبح هذه الفكرة الإسلامية أكثر ما تكون وضوحا عند ابن رشد وكذا ابن سينا حين يعرض لنا مثالا النار خلقت لما فيها من قيام الموجودات، التى ما كان يصح وجودها لولا وجود النار لكن عرض عن طبيعتها أن تفسد الموجودات. لكن إذا قويس بين ما يعرض عنها من الفساد الذي هو الشر، وبين ما يعرض عنها من الوجود الذى هو خير ، كان وجودها أفضل من عدمها" (٢) .

ويضـــفى محـــيى الدين بن عربى على هذه الروح الإسلامية نوعـــا مـــن الإحساس المرهف بتنزيه الجانب الإلهى فيرى أن الشر وهـــو وليد طبيعة الكائنات التى يجود الله بخلقها على عباده عارض، لكنه شر عارض فى الوجود "وكل عارض زائل" ، فإذا حدث ضرر

---

١ - مـــناهج الأدلة ص٢٣٦-٢٣٧ وعلى ذلك يمكن توجيه الآية الكريمة التى تحكى قـــول الملائكة عن خلق آدم "قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك"إلى قوله تعالى "إنى أعلم مالا تعلمون".

٢ -ابن رشد -مناهج الأدلة ص٢٣٩.

فإنمـــا يرجع إلى طبيعة تركيب من يتقبل العطاء. والصلة وثيقة بين مـــثال النار لدى ابن رشد ومثال الريح لدى محيى الدين بن عربى ، لأنهما معا يمثلان روح عقيدة يدين بها كلا الرجلين وهى عقيدة تؤمن بـــأن الإنســـان هو الذى يرى الخير فيما يوافقه، ويرى الشر فيما لا يوافقـــه فى حين أن أفعال الله كلها خير "بالريح كان النصر والدمار فاختلفـــت الآثار والعين واحدة صالحة فاسدة ، تطفئ السراج وتشعل النار والهبوب واحد من عين واحدة " (١) .

وهـــذا مـــا أشار إليه الإمام المقدسى أيضا فى كتابه "تفليس ابلـــيس" ، والطـــريف أن الإمـــام أجـــرى رأيه المستمد من معتقده الإســـلامي على لسان إبليس الذى يقول مستعرضا مكانه الحقيقى من الكـــون والغـــرض الإلهـــى من طرده : يا هذا ، أتظن أنى أخطأت التدبير، ورددت التقدير، وغيرّ فىّ التغيير لا وعلو عزته، وسنا قدرته . لكـــنه خلـــق الحسن والقبيح، والمستقيم والصحيح جمعا بين الشئ وضـــده .. فجعلـــنى فى الأول أعلم المحاسن فى الملأ الأعلى فأبينها للأمـــلاك وأزين بها الأفلاك ، فكنت معلم التوحيد (إشارة ماضيه قبل العـــرض والطـــرد) فلما طالع أطفال المكتب أمثلة توحيدهم وحققوا حـــروف تقديسهم وتمجيدهم نقلنى من العالم الأعلى إلى العالم الأسفل

---

١ - ابن عربى الفتوحات المكية جـ٣ ص٢٥٧.

أعلمهم ما هو ضد ذلك فأبين لهم القبائح وأزينها لهم فى عرف الحسن والقبيح وميز المستقيم والصحيح " .[١]

أمـــا عــن الدور الذى يمثله الشيطان فى عالم الشر فهو تبعا لذلك دور ضئيل يمثل الفضولى الذى يراوغ للإيقاع بالفريسة؛ لأنه لا يملــك قــدرة بيــنة واضحة لامتلاكها، وهو يقوم بهذا الدور كبرياء وحسدا وحقدا ، مستصدراً من الله إذنا بذلك . فأذن له سبحانه لحكمة يراها ، ولم يترك الإنسان فيها مجردا من وسائل الدفاع ، فقد جعل له من الإيمان عدة ، يؤكد ذلك ما رواه ابن عباس عن الرسول ﷺ أنه قـــال : (الشـــيطان جاسم على قلب ابن آدم ، فإذا ذكر الله تعـــالى خنس ، وإذا غفل وسوس) ، وما ذكره الرسول ﷺ يدلنا على صفة الشـــيطان الـــذى يوسوس ، كما يدلنا على ضعفه فهو سواء كان من الجن أم من الناس إذا ووجه خنس وقبع .

وقـــد أصـــاب العقاد حين حدد دور الشيطان فى أنه يروغ ، ويخذل فريسته بالبينة الخفية ، والعمل المكشوف ،ولكن غوايته " لا تخلق الخطيئة، ولا تعفى منها، وشوكة الشيطان لا تحمى أحدا ، ولا هـــو مســـخرها لحمايـــة أحد... وقد جاء الإسلام فبسط على الوجو- عظمـــة الإله الواحد وقدرته وهيمنته على السماوات والأرض ، بعد أن فصلت المسيحية بين الخير والشر بفاصل كبير ، وباعدت بينهما

---

١ - عز الدين المقدسى : تفليس إبليس ص٢٢ -٢٣.

كأنهمـــا دولتان متقابلتان هذه فى السموات وهذه فى الأرضين وتكاد الأرضــية مــنهما تبســط يدها إلى حوزة الأخرى ، وتأخذ منها إلى حوزتهــا معقلا يسترد ، ولا يملك الإنسان فيه حيلة أمام الإله وأمام الشيطان ، وإنما يجئ الذنب بعمل الشيطان فيزول بعمل الإله " (١)

بــيد أن الفكرة الإسلامية تؤكد أن العمل الإنسانى برمته من خلــق الله ، ولا دخــل لشــيطان يشاركه فى ملكه ، ولذلك لم يلتفت الكاتــب المســلم فى الغالب إلى علاقة السببية والمسببية بين بعض الأحــداث وبعــض ، وأصبحت الأحداث فى ذهنه بمثابة حبات العقد لكــل مــنها كيانه المستقل ولا يجمع بينها الا أنها منظومة فى نظام واحــد هو الزمن ... وبالرغم من انتفاء هذه العلاقة فقد قامت بين ما يســمى بالأسباب والنتائج علاقة قائمة على العادة ، وهذه العادة من الأطراد بحيث تظهر مسئولية الإنسان عن عمله أمام خالقه من ناحية ، ولا تتعارض مع عقيدة خلق الله لكل شئ من ناحية ثانية . وقد كان أهــم مــا ترتب على ذلك كما يقرر الدكتور عبد الحكيم حسان انتفاءُ فكرة الجبر" (٢) .

وقــد ترتب على ذلك أيضا خاصية جوهرية يتميز بها العمل الدرامى العربى ، وهى هدوء الصراع فيه ، كما سنرى وذلك لإيمان الكاتب بأن الكون يسير وفق مشيئة قوة حكيمة عليمة هى قوة الله التى

---

١ - العقاد- إبليس ص١٠٤-١١٢.

٢ - الدكتور عبد الحكيم حسان .أنطونيو وكليوباترا ص٢٣٨.

هى مصدر كل خير ، أما ذلك الشر فإنه لا يظهر فى العالم إلا بسبب تركيب الكائنات واستعدادها لقبول الخير الإلهى بدرجات متفاوتة.

وهـناك لمحة طريفة فى هذا الشأن لمحيى الدين بن عربى ، فهـو يشير إلى الأنبياء ، وهم من أدّبهم الله، ويدركون حقيقة أن كل خلق حسن منهم هو إلى الله ، وينسبون كل سوء وكل شر إلى أنفسهم ، كمـا فعل الخضر أو العبد الصالح ، عندما نسب خرق السفينة إلى ربه ، فقال : **{فأردت أن أعيبها }** (١) وكما قال إبراهيم عليه السلام **{ وإذا مرضت فهو يشفين}** (٢) فنسـب المرض إلى نفسه ونسب الشفاء إلى الله تعالى .

جملة القول فيما تقدم أن تاريخ الشيطان فى الفكرة الإسلامية تـاريخ للأخـلاق الحية فى وجدان أبناء آدم ، وكما تمتحن الأخلاق الحـية بمعرفة وجهل تمتحن بخير وشر ، ومن أجل ذلك لم يتجاوز الأستاذ العقاد الحقيقة حين قرر أنه يوم عرف الإنسان الشيطان كانت فاتحة خير وبداية تمييز (٣) .

وقد تعرض القرآن الكريم كثيرا للعلاقة بين الإنسان والشيطان بـدءاً بقصـة الخلـق منذ آدم ، ثم تعرض أيضا للجن ، وهم أعوان ابليس فى الغالب ، كما يرد فى معظم الأعمال الدرامية العربية ، وهم

---

١ - سورة الكهف آية .

٢ - سورة الشعراء آية ٨٠ .

٣ - العقاد - ابليس ص٣.

خلــق من نار وذلك لقول إبليس فى مجال المفاضلة بينـــه وبين آدم **{أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين}** (١)

وإبلــيس مـــن الجن لقوله تعالى : **{إلا إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه}** (٢) وهذا يؤكد التماثل أيضا بين استخدام لفظى الجــن والشــيطان كما فهمه الكاتب العربى ذلك أنه يلاحظ استخدام كلمتى الشيطان والجن فى القرآن الكريم للدلالة على جنس واحد، هو هــذا المخلــوق وقبيله ، ففى قوله تعالى عن إبليس : **{كان من الجن ففسق عن أمر ربه}** مــا يدل على ذلك حيث يسمى إبليس شيطانا أيضـــا . ويــرى الأستاذ محمود شاكر فى تحقيقه لتفسير الطبرى أن الصـــواب فى الآية السابقة (الحن) بالحاء مستشهداً بسياق الأثر ، فقد مـــيز فـــيه بين إبليس والجن ، فهو مخلوق من نار السموم ، والجن خلقوا من مارج من نار، كما أن الأثر يقول إن إبليس قاتل الجن فى نفـــر من الملائكة. وأحال الأستاذ شاكر فى التفرقة بين الجن بالجيم والحـــن بالحاء على ما ذكره الجاحظ فى الحيوان ، فقد قال : وبعض الناس يقسم الجن على قسمين ، فيقول هم جن وحن بالحاء ، ويجعل التى بالحاء أضعفها " (٣) .

---

١ - سورة ص أيه ٧٦.

٢- سوره الكهف آية ٥٠.

٣ - الطبرى جـــ١ ص٤٥٥.

وحديث الأستاذ المحقق بادى الاعتساف ، وربما وجده القدماء حلا مناسبا لإظهار ضعف إبليس ، فهو من الحن وليس من الأنس ، كما وجدوه حلا مناسبا حتى يكون إبليس من الملائكة أو من قبيلة من قبائلها يقال لها "الحن".

وفى مختار الصحاح أن الجن ضد الإنس ، الواحد منه جنى " قيل سميت بذلك لأنها تُتقى ولا تُرى" [١] ، تُطلق على كلمة الشيطان مـن كل وجه . ومع ذلك فإننا نرى استخداماً مزدوجاً فيقال شيطان الجـن"[٢] . كمـا يقال شيطان مارد ويعنى حينذاك العاتى الجبار من الجـن" [٣] . كمـا يقال عفريت من الجن ، وهو ما ورد فى القرآن الكـريم فـى سـوره الـنمل[٤] ، ويعنى حينذاك الشديد من الجن ، والمبالغ من كل شئ كما ورد فى مختار الصحاح هو عفريت قادر.

أما كلمة إبليس فإن الأستاذ العقاد يرى أننا لسنا على يقين من انقطـاع الصـلة بيـن الكلمة اليونانية ديابلوس **Diabolos** والكلمة العربـية إبلـيس ، ولكننا على يقين أن شخصية إبليس تتوقف على الدلالـة التى نستفيدها من مادة الإبلاس ، أى فقد الرجاء فإن ضياع

---

١ - الرازى . مختار الصحاح ص١١٣.

٢- راجع تفسير ابن كثير جـ١ ص٣٠ .

٣ - المرجع نفسه ص٣١ ومختار الصحاح ص٦٢١.

٤ - والآيـة هـى : قال يا أيها الملأ أيكم يأتينى بعرشها قبل أن يأتونى مسلمين قال عفريـت مـن الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإنى عليه لقوى أمين سورة النمل الآيتان ٣٩،٣٨.

الأمـل ألـزم صـفات إبليس على ألسنة الخاصة والعامة [١] . وفى مختار الصحاح أبلس من رحمة الله أى يئس ، ومنه سمى إبليس ،والإبلاس أيضاً الانكسار ، يقال : أبلس فلان إذا سكت غماً، وعليه موقف إبليس فى الحضرة الإلهية " [٢] .

واستخدام كتابنا لكلمة شيطان يحتفظ بإطلاقه للدلالة على حقيقة وجود الشيطان ، كما يستخدم للدلالة المجازية عما سواه كذلك حيث إن هذه الكلمة وهى " الشيطان " تطلق على كل عاتٍ من الجن والإنس والدواب ، وربما كان هذا الخلاف والتفصيل مسوغاً للكاتب الآن الذى يستخدم كلمات الشيطان والجن والعفريت والمارد والقرين بالتبادل .

ويثبت القرآن الكريم للجن مجموعة من الخصائص ليست للبشر ، ولكن البشر يملكون من الخصائص قدراً يتفوقون به على الجن ، وإن كانت خصائص الجن تبدو للوهلة الأولى خارقة ، فهم يرون البشر ولا يراهم البشر لقوله تعالى عن إبليس { **إنه يراكم هو وقبيله من حيث لا ترونهم**} [٣] كما يخبرنا القرآن الكريم أن الجن يعيشون فى مجتمعات تشبه المجتمعات البشرية فى قبائل وأجناس{ **إنه يراكم هو وقبيله** ...} ويمكن للجن أن تحيا على الأرض التى

---

١ - العقاد . إبليس ص٣٤-٣٥.

٢ -الرازى . مختار الصحاح ص ٦٣ .

٣ - سورة الأعراف آية ٢٧ .

نحـيا علـيها {**اهبطوا بعضكم لبعض عدو ، ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين**}[١] وفى الوقت نفسه يستطيع الجن أن يحيا بعيدا عن الأرض لقوله تعالى حكاية عن الجن ....{**أنا لمسنا السماء فوجدناها ملئت حرسا شديداً وشهباً ، وأنا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهابا رصداً**} [٢] . والجن أيضا يستطيع أن يسمع صوت الإنسان ويفهم لغته ، بدليل استماع نفر من الجن للقرآن الكريم وفهمه، والتأثر به يقول تعالى {**قل أوحى إلى أنه استمع نفر من الجن فقالوا إنا سمعنا قرآنا عجبا**} [٣] . وعـالم الجن فيه الذكور وفيه الإنـاث وقـد أثبت القرآن الكريم ما يفيد وجود رجال من الجن مما يؤكـد وجـود جنس غير جنس الرجال { **وأنه كان رجال من الإنس يعوذون برجال من الجن فزادوهم رهقا**} [٤] ويضيف القرآن الكريم ما يفيد أن الجن تقرب النساء كما يقربهن الرجال مما يؤكد وجود نظام الـتزاوج فـى عالم الشياطين{ **فيهن قاصرات الطرف لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان**}[٥].

---

١ - سورة الأعراف الآيتان ٢٣-٢٤.
٢ - سورة الجن الآيتان ٨-٩.
٣ - سورة الجن آية ١.
٤ - سورة الجن آية ٦.
٥ - سورة الرحمن آية ٥٦.

وكل هذه الخصائص يمكن أن نتلمسها فى خصائص الشيطان كما وردت فى معظم الأعمال الدرامية العربية ، التى حرص الكاتب علـــى تمثـــيل التراث الإسلامى فيها ، وفى الوقت نفسه نجد معظمها يتخلف فى صورة الشيطان ، كما وردت فى النصوص الغربية التى لا شـــك فـــى دراية الكاتب العربى بها والتأثر بها فى الوقت نفسه ، على نحو ما سنعود إليه .

بيد أن هناك خصائص تختص بها الرؤية الإسلامية ، وجدت ســبيلها إلـــى الكاتب الدرامى فشكلت لديه أساساً جوهرياً فى عمله ، وأول هـــذه الأشـــياء أن الجن قابل للهدى والضلال بدليل قوله تعالى حكايـــة عن هذا النفر من الجن فى سورة الجن { **وأنا منا المسلمون ومنا القاسطون** }[1] .

وإذا عدنا إلى التراث مرة أخرى ، وقرأنا رسالة الغفران لأبى العـــلاء المعـــرى فسوف نجد تمثلاً لروح الرؤية الإسلامية فى رحلة الشاعر مع ابن القارح فى مملكة الجن "وجنتهم"ولقائه بشيخهم المدعو الخيثعور ، من بنى الشيصبان ، الذى يكنى بأبى هدرش ، وثمة يحكى كـــيف ولد قبل آدم وكيف سلط على بنى آدم ، فجعل منهم من يقترف الذنوب ، حتى تاب وأناب وأدخله الله الجنة ينعم فيها مع الناعمين ، ثم نلمـــح الـــرؤية الإسلامية مرة ثانية حين يحكى أبو هدرش كيف سمع القـــرآن الكريم من النبى وكيف دخل الإيمان قلبه فأخذ ينقل ما سمعه

---

[1] -سورة الجن ، آية ١٤ .

علــى الجن حتى آمن منهم الكثيرون ، ويذهب أبو العلاء إلى أبعد من ذلك حين نسمع كيف غزا أبو هدرش مع المسلمين غزواتهم المظفرة ، بعد أ ن كان ساعد إبليس الأيمن ، الذى يدخل السرور على قلبه بغواية البشر". وام يكن العقاد بعيدا عن هذه الروح حين كتب قصيدته "ترجمة شيطان " وقدم فيها الشيطان وقد سئم حياة الشياطين وتاب عن صناعة الإغواء لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين عنده ، فقبل الله هذه التوبة وأدخله الجنة"[١] . ولم يكن العقاد مع ذلك بعيداً عن التراث العربى والتيارات الفكرية التى تجاذبت آداب هذا التراث ، على الرغم من تأثره الصريح بما كتبه ملتون فى الفردوس المفقود [٢].

وثانــية هــذه الخصــائص التى تؤكدها الرؤية الإسلامية أن الإنسان يملك قدرة غير محدودة ، على حين يملك الشيطان وجنده من الجــان أبناء جنسه قدرة لا تقارن بقدرة الإنسان ، وقد استقرت هذه الفكرة فى التراث الإسلامى ، كما استقرت فى وعى الكاتب الدرامى ، وهــو يقــيم عملاً يقف فيه الشيطان قبالة الإنسان . فإذا عدنا إلى القــرآن الكــريم نجد حرصاً على الوفاء بمقابلة بين قوة الجان وقوة الإنســان ، وذلك فى قصة سليمان عليه السلام إذ عرضت الجن أن تأتى بعرش بلقيس من اليمن إلى الشام فى وقت لا يتجاوز زمن قيام

---

١ - ديوان العقاد جـ٤ ص٢٣٨ .

٢ - للمزيد من التفاصيل راجع مقال د.حمدى السكوت- الشيطان بين العقاد وملتون - المجلد الأول- العدد الرابع من مجلة فصول ص١٦٣.

سـليمان الجـالس فى مكانه لإستقبال قومه **{قال يا أيها الملأ أيكم يأتينى بعرشها قبل أن يأتونى مسلمين قال عفريت من الجن :أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإنى عليه لقوى أمين}**[١] ولكن هذه القدرة بدت لسليمان عاجزة ومحدودة وقاصرة بالقياس لما يعرفه عن نفسه وعن أعوانه من البشر ، الذين أنبرى من بينهم رجل من الصالحين ، قد آتاه الله من لدنه علما ، يعرض عليه أن يأتى بالعرش في غمضة عين ، قبل أن يرتد رمش العين . وهذا يدل دلالة واضحة على الفرق بين قدرة الرجل الصالح وقدرة الجن المحدودة .

يقـول تعالى فى ذلك **{ قال الذى عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك، فلما رآه مستقراً عنده قال : هذا من فضل ربى ليبلونى أأشكر أم أكفر ، ومن شكر فإنما يشكر لنفسه ، ومن كفر فإن ربى غنى كريم}** [٢]. وأكثر المفسرين على أن الذى عنده علم من الكتاب هو آصف بن برخيا من بنى إسرائيل ، وكان صدّيقاً يحفظ اسم الله الأعظم " الذى إذا سئل به أعطى ، وإذا دُعى به أجاب.

وهـناك تفسير آخر لا يخلو من وجاهة ، فقد قيل هو سليمان عليه السلام نفسه " والمخاطبة فى هذا التأويل للعفريت لما قال **{ أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك}** كأن سليمان استبطأ ذلك فقال له على جهة تحقـيره**{أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك }** وذلك بدلالة قول

---

١ - سورة النمل الأيتان ٣٨ ، ٣٩ .

٢ - سورة النمل آية ٤٠ .

سليمان أيضاً { **هذا من فضل ربى**}[1] وعلى ذلك يكون هدف سليمان هــو أن يطلع الجن على قدرتهم المحدودة بالقياس إلى قدرة البشر ، كمــا أطلعهم على قدرته الغيبية التى آتاه الله إياها فى قوله {**قبل أن يأتونى مسلمين**} ، وهــو الأمر الذى أثبتت الأحداث صدقه .

ويتصل بقصة سليمان شئ آخر يمكن أن يقرر فى مجال تأكيد الــرؤية الإســلامية ومن ثم التراث الإسلامى على قوة الإنسان فى مواجهــة قوة الشيطان وجنده وبنى جنسه ، فقد خفى على الجن وهم يعملون ليل نهار تحت إمرة سليمان خبر موته، ولم يدركوا أنه مات إلا بعد أن تآكلت عصاه التى يتوكأ عليها {**فلما قضينا عليه الموت ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته فلما خرّ تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا فى العذاب المهين** }[2] .

وقــد امتدت هذه الروح التى امتلأ بها الإنسان إيماناً بقدرته، وتفوقــه علــى الجن ورأسهم إبليس حتى إن الخيال الشعبى ليعطيه القــدرة علــى أن يضع الجنى فى قمقم (ألف ليلة وليلة) أو يضربه بصــوت مطلســم فيموت لتوه (سيرة سيف بن ذى يزن) ، حتى إن الطبرى نفسه وهو بصدد تفسيره للقرآن الكريم يذكر أن مهمة إبليس

---

١ - القرطبى جـ١٣ ص٢٠٤ ، ٢٠٥ وقد ذكر روايات كثيرة تؤكد أن الذى عنده علم من الكتاب كان من البشر ولم يكن من الجن.

٢ -سورة سبأ آية ١٤ .

كانت شاقة عليه، فلقد تمكن واحد من أبناء الإنسان أن يثب به حتى ركبه، فطاف به فى أدنى الأرض ، وأقاصيها ، وأفزعه ، حتى تطاير وتفرق مع جملة من جنوده [١]. كما ذكر أن أوشهيج قهر إبليس وجنوده، ومنعهم من الاختلاط بالناس وكتب عليهم كتابا فى طرس أبيض ، أخذ عليهم فيه المواثيق ألا يتعرضوا لأحد من الإنس ، وتوعدهم على ذلك وقتل مردتهم وجماعة من الغيلان فهربوا من خوفه إلى المفاوز والأودية [٢] .

ويعبر إبليس فى القرآن الكريم أيضا عن ضعف سلطته على الإنسان فى قوله تعالى{... **وما كان لى عليكم من سلطان إلا أن دعوتكم فاستجبتم لى**} [٣]. إذ ليس كل من دعا تلزم إجابته . لقد هدد إبليس لما طرد من رحمة الله بسبب حرية اختياره فى عدم السجود لآدم ، أنه سيبذل طاقته في إغواء من يستطيع من البشر ، فقال الله له:{ **اذهب فمن تبعك منهم فإن جهنم جزاؤكم جزاء موفوراً**}[٤] .

---

١ - الطبرى جـ١ ص١٧٢.

٢ - ولاحظ نسيج هذا العقد الذى تخيلته الرؤية الشعبية ،وقارن بعد ذلك بصيغة العقد الذى ينطوى على كثير من آثار التراث الغربى لدى كتابنا المسرحيين كما سيتبين لنا فى هذه الدراسة .

٣ - سورة إبراهيم آية ٢٢ .

٤ - سورة الإسراء آية ٦٣.

وثالــثة هذه الخصائص التى تؤكدها الرؤية الإسلامية تصور الشــيطان شيئا لا ينفصل عن ذات الإنسان ، مع إمكان تصوره شيئا خارجا عنه يتمثل فى إبليس وجنده وأبناء جنسه ، وعلى ذلك لم يكن غريــبا علــى التراث تصور وجود صراع يقوم بين الإنسان وذلك الشــيطان فى صورته المستقلة مع وجود صراع بين الإنسان وذلك الشــيطان الــذى يلازمه بوصفه جزءاً من ذاته لا ينفصل عنه ، مع وجــود شياطين الإنس، كل ذلك فى آن واحد . ويمكن أن نلمح فى الآثــار القديمــة ما يوحى بانتهاء الإنسان إلى وجود الشيطان داخل الــذات الإنسانية لا يفارقها، وأصحاب الأديان يؤمنون جميعاً بوجود الشخصــية الشيطانية، ويجعلون لها حدوداً تتسع فى المسيحية اتساعا بعيد المدى ، وتضيق فى أقصى الحدود مع الإسلام .

وعلى الرغم من وجود هذه الحدود فى الإسلام مثلا فقد كانت المعتزلة كما يقول الأستاذ العقاد تلغى الشخصية الشيطانية، وتقرر أن الشــيطان هــو وســاوس الــنفس ودوافع الشهوة والطمع والغضب والخديعــة ، وتستند المعتزلة فى رأيها إلى قول الرسول ﷺ ": إن الشيطان ليجرى من ابن آدم مجرى الدم فى العروق "[1] .

---

١ - العقــاد . إبليس ص٣٣ .وقد أخرج البخارى ومسلم هذا الحديث الأول فى الأدب المفرد والثانى فى الاستئذان .

ويعنينا الآن أن نعرف ما يقوله التراث لكاتبنا فى هذه القضية ولمـــاذا تمثل كاتبنا الشيطان داخل الإنسان والشيطان الإنسانى معاً ؟ ويبدأ فهم التراث لهذا مع آيات القرآن الكريم التى تتحدث عن القرين مـــن الشياطين يقول تعالى { **والذين ينفقون أموالهم رئاء الناس ولا يؤمنون بالله ولا باليوم الأخر ومن يكن الشيطان له قرينا فساء قرينا**} [(١)] وكذلـــك نقـــرأ قوله تعالى : { **ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطانا فهو له قرين**}[(٢)] وتسير الآيتان فى نفس الاتجاه الـــذى يؤكده الإسلام ، ونعنى به أن الشيطان له قدره محدودة للتأثير فى سلوك البشر ، فهو مأذون بتوجيه غير المؤمنين وهؤلاء الذين لا يذكـــرون الله قـــولا وفعلا ، عدا عباد الله المخلصين ، الذين لا يملك علـــيهم من سلطان . وقد ورد فى الحديث الشريف أيضاً أن الرسول علـــيه الصـــلاة والســـلام سؤل عما إذا كان له قرين من الجن فقال أصـــحابه حتى أنت يا رسول الله ، قال حتى أنا ، إلا أن الله أعاننى

---

١ - سورة النساء آية ٣٨.

٢- ســـورة الزخـــرف ٣٦وربمـــا كان المفهوم الإسلامى للقرين ، الذى تؤكده الرؤى الشـــعبية بأســـاليب مختلفة هو السبب وراء إصرار مترجمينا على نقل كلمة Comrad بمعـــنى الزمـــيل والصاحب إلى كلمة القرين فى مسرحية جوته وهو تعبير لم بتكرر ســـوى مرة واحدة عرضا فى المسرحية (راجع ترجمة باىرد تيلور الإنجليزية ص٣٤ أبيات ٣٤٠-٣٤٣) ولم يكن جوته يقصد بالطبع معناها الإسلامى .

عليه"(١) . وقد تمثل أبو حيان التوحيدى في الإشارات هذا الـروح حين خاطب الإنسان: يا هذا أتدرى من شيطانك أنت شيطانك وأنت الذي سهوت عنك بعد ما بدوت وغربت بعد ما طلعت، وبعدت بعد ما قربت ، واستوحشت بعد ما أنست واستبددت بعد ما استعنت فآل أمرك إلى الخسر والضياع ، ووقف حالك على الغبن والخداع(٢) .

وبهذه الطريقة قد تتحول كلمة الشيطان فى التراث الإسلامى من علم على شخصية هذا الكائن الشرير الملعون لتصبح معنى لغويا مجازياً ، يشير إلى الخبث والكيد والنفاق ، وكثر استخدام الناس لها بهذا المفهوم الدلالى ، وعليه يمكن النظر فى قوله تعالى عن المنافقين: {**وإذا لقوا الذين آمنوا قالوا آمنا وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مستهزئون، الله يستهزئ بهم ويمدهم فى طغيانهم يعمهون**}(٣) ويقول ابن كثير معلقاً على كلمات الله: وإذا خلوا بمعنى وإذا انصرفوا وذهبوا وأخلصوا إلى شياطينهم فضمّن

١- وقد ورد الحديث فى سياق أخر مع حكاية السيدة عائشة وغيرتها على الرسول ، وسؤالها أباه : أو معى شيطان فقال نعم ، قالت ومعك يا رسول الله قال : نعم ولكن ربى عز وجل أعاننى عليه حتى أسلم . أخرجه الأمام أحمد بن حنبل فى المسند الجزء السادس ص١٥ .

٢- أبو حيان التوحيدى - الإشارات ص٢٥٤ .

٣- سورة البقرة ، الآيتان ١٤ ، ١٥ .

خلوا معنى انصرفوا ، لتعديته بإلى ليدل على الفعل المضمر ، والفعل الملفوظ به ومنهم من قال إلى هنا بمعنى "مع" والأول أحسن ، وعليه يدور كلام بن جرير[١] .

وفى موضع آخر من تفسير ابن كثير يسمى كل من تمرد من جــنى أو إنسى أو حيوان شيطاناً ، ويتبع ابن كثير رأيه بقوله تعالى: **{وكذلك جعلنا لكل نبى عدواً شياطين الإنس والجن يوحى بعضهم إلى بعض زخرف القول غرورا}**[٢] .

ورابعــة هذه الخصائص التى يضيفها التراث الإسلامى إلى الإنســان تشــير إلى سمو منزلته وتقدمه فضلا وحكمة ومعرفة على الملائكة والجان ، وبذلك يضيف التراث الإسلامى إلى قدرة الإنسان أفضلية ، وهو الأمر الذى جعله جديراً بأن تسجد له الملائكة جميعهم إلا إبلــيس الذى فسق عن أمر ربه. ومعنى ذلك أن التراث الإسلامى ينظر إلى الإنسان على فطرته الأولى ، فلا يقيم وزنا لخطيئة آدم، وينظر إلى أبنائه متجاوزاً أهواءهم وغرائزهم وشهواتهم ، بسبب ذلك التكريم الإلهى «وخلافة الأرض» وبصفة هؤلاء البشر ممثلين لتجلى

---

١ - تفسير ابن كثير - المجلد الأول ص٧٦-٧٧ .

٢ - سورة الأنعام آية ١١٢.

أسماء الله وصفاته فى هذه الأرض، وبسبب اتصافهم بالعقل والإرادة والنطق"(١).

ويمكـــن أن يضـــاف إلى ذلك ويفسره ما يقوله العقاد من أن الخـــير الممـــثل فى بنى آدم وهو القدرة على الحسن مع القدرة على القبـــيح ، وهـــو الاختيار المطلوب بعد التمييز بين القدرتين ، ولهذا عرفـــنا مـــن تاريخ الشيطان أنه سقط لأنه أنف من تفضيل آدم عليه وعلى الجان والملائكة أجمعين وإنما فُضّل آدم عليهم بمعرفته للخير والشر ، ولأنه مطالب بالخيرات وهو ممتحن بالشرور ، وفُضّل على الملائكـــة الذين لا يصنعون الشر لأنهم بمنجاة من غوايته ، وفضل علـــى الجان الذين لا يختارون بين نقيضين ، ومن تلك الآونة عرفت وظيفة الشيطان فى هذا العالم وعرفت معها فضيلة الإنسان(٢) .

ومـــن الملاحظ أن الله سبحانه وتعالى لم يقل فى الملائكة أو الجـــن أنه نفخ فيهم من روحه ، بل جعل ذلك خصيصه للإنسان ، لا لأنـــه يعبده كما يتبادر إلى الذهن ، فإن العبادة ليست هى العلة التى

---

١ -عبر محيى بن عربى عن فكرة تجلى أسماء الله وصفاته فى الأرض لخلق أفضل عالم فذهب إلى أن ما يراه الناس من سعادة أو شقاء ومن عافية أو بلاء انما هو من تأثـــير الإسماء الإلهية فى العالم، فالله له اسماؤه العديدة التى لا يمكن أن تكون راكدة أو معطلة فهو يسمى بالمبلى والمعذب والمنعم ، وكل انسان فى هذا العالم يقبل تأثير هـــذه الاسماء المتضادة " وهذا المزيج من الشقاء والسعادة أو من العافية والبلاء من سر القضاء والقدر الذى فيه صلاح العالم" الفتوحات جـــ١ ص٢٦٣.

٢- العقاد إبليس ص٥ .

أوجبــت اختصاص الإنسان بتلك الخصوصية فالملائكة يعبدونه دون حاجــة إليها وكذلك الجن ، إنما تظهر العلة إذا لاحظنا أن الله لم يقل فــى الجن ولا فى الملائكة إنه جاعلهم خلفاء فى الأرض ، بل خص الإنســان وحــده بذلك ، "فمن خلال الارتباط الوثيق بين خصوصية الروح وخصوصية الخلافة تنقدح العلة الصحيحة ويسوغ لنا أن نقول إن ذلــك الــروح هــو الملكة العليا التى جهز بها الإنسان ليحقق بها مقومات تلك الخلافة[١].

وخامســة الخصائص تتنلعق بالمرأة ودورها مع الشيطان أو دورها الشيطانى ، وتصور تراثنا لذلك بدءا من العصر الجاهلى حين جعــل العرب آلهتهم إناثا كمناة واللات والعزى ، والتى هى شيطانة فـــى الأصل ، كما يحكى صاحب إغاثة اللهفان ،" تأتى بثلاث ثمرات فى شجرة ، حتى بعث الرسول من قطعها"[٢] .

أمـــا القرآن الكريم فقد برأ المرأة من تلك اللعنة التى لا حقتها فى العصور القديمة ، وصورتها شريكا للشيطان فقد ذكر على سبيل المثال ، قصة الأكل من الشجرة فى ثلاثة مواضع : فى سورة البقرة فـــى قولـــة تعالى: **{فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه ....}**[٣] وفـــى ســـورة الأعـــراف فـــى قوله تعالى : **{فوسوس لهما**

١- د. البهى الخولى - آدم ص٤٩ .

٢- ابن قيم الجوزية . إغاثة اللهفان من مصايد الشيطان ص٢١٤ وما بعدها .

٣- سورة البقرة آية ٣٦ .

الشيطان ليبدى لهما ما ووري عنهما من سوأتهما} [١] وفى سورة طه فـــى قولة تعالى : **{فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى فأكلا منها فبدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وعصى آدم ربه فغوى}**[٢] وليس فى هذه الآيـــات الثلاث إشارة إلى ابتداء حواء بالإغواء أو الكيد على ما جاء فى سورة يوسف . ولكن بعض المفسرين ذكروا خلاف ذلك فى شرح الآيـــات معتمدين على أقوال حفاظ التوراة من اليهود الذين دخلوا فى الإســـلام ، فـــيروى الطبرى نقلا عن وهب بن منبه رواية ســــفر التكوين من العهد القديم برمتها ، فترى فيها الحية ، وقد دخل إبليس فى جوفها تغوى حواء ، التى تغوى بدورها آدم[٣] .

ويمكـــن رد الفكرة الكتابية إلى الأفكار الوثنية التى سيطرت علـــى ذهـــن الإنســـــان فى عهوده السحيقة حيث تجمع المرأة الفتن قاطـــبة ، لأنها سبيل الروابط الدنيوية ، التى تقيد الإنسان بالحياة ثم الموت . وقد نظر الهنود فى عصر ماقبل الديانات إلى المرأة فالحقوا بها كل فكرة ينزهون عنها الآلهه . كما لوحظ أنهم يقولون عن العالم المحســـوس كلـــه إنه "مايا" أى وهم وضلاله ، ويصورون المايا فى صـــورة أنثى شديدة الفتنة والغواية ، ويمثلون جمال العالم المحسوس

١- سورة الأعراف آية ٢٠ .

٢- سورة طه الآيتان ١٢٠ ، ١٢١ .

٣- تفسير القرطبى جـــ١ ص٣١٢ .

بجمـــال الأنـــثى التى تستعين بالغريزة الجنسية لخداع المفتونين عن الحقيقة[١] .

ومع ذلك فإن تراثنا يحمل فكرة شيطنة المرأة حتى إن الكاتب الشـــعبى المجهول يحلو له دائما أن يجعل من شخصية الشرير امرأة عجـــوزاً ، وكذلـــك فـــإن الســـاحرة الـــتى لها القدرة على الاتصال بالشياطين امرأة عجوز أيضاً فى الغالب . بل إن ابن كثير يروى لنا أثـــراً طويـــلاً يقول عنه إنه غريب فى سياق عجيب ، وهـــو محق بـــالفعل ، مجمل الأثر أن امرأة اتصلت بالشيطان عن طريق السحر وقـــام بينهما حلف أعطاها الشيطان بمقتضاه القدرة على أن تفعل ما تشـــاء (!) وإنها سألت أصحاب رسول الله حداثة وفاته بعد أن ندمت (!) وهم يؤمئذ متوافرون فما دروا ما يقولون[٢] .

وبالجملـــة فإن صورة المرأة فى تراثنا حملت أفكار الإنسان الوثنى الأول عن المرأة ، كما حملت أفكاراً كتابية ، وجدت سبيلها لا إلى بعد المفسرين وحدهم لأنها قبل ذلك وبعد ذلك وجدت سبيلها إلى طـــبقة القصـــاص والإخباريـــن، هؤلاء الذين يحلو لبعض مصنفينا القدمـــاء الـــنقل عنهم ، كما فعل ابن الجوزى مثلا فى كتابه "**تلبيس إبلـــيس**" حين حكى لنا جملة من الحكايات مجمل واحد منها أن راهباً فـــى بـــنى إســـرائيل (!) أخذ الشيطان له جارية فخنقها ، وألقى فى

---

١ - العقاد - إبليس ص٥٢ .

٢- تفسير ابن كثير مجلد ١ ص٢٠٣ -٢٠٤ .

قلـوب أهلها أن دواءها عنده ، فما زالت الجارية به حتى كفر ، فلما كفر بالله خلى الشيطان سبيله إلى أصحابه فصلبوه[١] .

حقـا جاء وصف النساء بالكيد فى القرآن فى مواضع ، غير أن الرجل والشيطان يشاركان المرأة هذه الصفة ، ومن الرجال الذين نسبت إليهم فى القرآن صالحون مؤمنون ، ومنهم مفسدون ، بل أنها وردت وصـفا لله سـبحانه وتعـالى مـع مقابلـة الكيد الإلهى بكيد المخلوقات .

غاية ما فى الأمر أن كاتبنا الحديث جاء ليرث هذا كله مضافاً إلـيه التحديد والتقويم الإسلامى لصورة المرأة . وسوف نعود لنرى موقـف كاتبنا من هذا الموروثات ، وهل حقا كان يعبر عنها ، وهو يضمن أعماله المسرحية مناقشة لقضية المرأة .

١ - ابن الجوزى . تلبيس إبليس ص٢٦ وما بعدها .

(٢)

ونستطيع أن نجمع خيوط الرؤية المسيحية للعلاقة بين الشيطان والإنسان فى التراث الغربى إذا ألقينا نظره فاحصة على الأساطير التى حيكت حول الرجل الذى يبيع نفسه للشيطان التى انتشرت فى العصور الوسطى، ومطلع عصر النهضة. ويمكن أن يفسر انتشار أمثال هذه الأساطير بأمرين: **الأمر الأول** أن الكنيسة هى التى روجت لأمثال هذه الحكايات التى ينتهى فيها الأمر برجل فاسق يبيع نفسه للشيطان إلى التوبة والعودة إلى الطريق المستقيم، بكفارة السيد المسيح أو بشفاعة السيدة العذراء، والكنيسة بهذا تحذر المسيحين جميعاً لتحاشى أحابيل العلم والمتعة والطموح وهى الأمور التى تمثل الدافع وراء الاتصال بالشيطان فى هذه الأساطير والمأثورات ، ومن **جهة ثانية** فقد روج أصحاب النزعات العقلية ، وجلهم من الملحدين أو العلماء الذين أذهلتهم العلوم واكتشافات العقل الإنسانى فى الفترة نفسها، أمثال هذه الأساطير باعتبار أن الإنسان فيها شجاع حر، يستطيع على نحو من الأنحاء أن يتمتع بطيبات الحياة مفضلا هذه الطيبات المتاحة فى الحياة اليومية على تلك الأوهام، التى يروج لها مفكرون مشكوك فى أمرهم، وهى أوهام لاتثبت أمام العقل الذى أصبح يحتكم إليه .

ويضـــاف إلى ذلك تأثير الأدب اليونانى الذى صارع الإنسان فــيه إرادة الآلهــة، فقد كان مفهوم الزمن عند الأغريق يتلخص فى هدف جبرى لايعرف لنفسه غاية ينتمى إليها .

وأســهم التصور الدائــرى للزمن فى الاعتقــاد بأنه لا جديد تحــت الشــمس، على هذا الأساس تصور الأغريق الزمن على أنه الماضى ، والماضى فقط، وأن ما سيحدث ليس إلا تكراراً لما حدث. ويفهــم من ذلك أن الإنسان يقع تحت وطأة هذا الزمن غير الهادف . وعلـــى الرغم من أن مفهوم الزمن فى المسيحية يقوم على أساس أنه مفــتوح وأنـــه إطـــار لوجود إنسانى هادف ومسئول أمام الله، وعلى الــرغم مـــن إحساس الإنسان ثمة بالمستقبل وشعوره بأن الجديد آت ومحــتمل، وعلى الرغم من إيمان المسيحين بالحياة الأخرى بعد هذه الحياة نقول على الرغم من ذلك كله فإن الفكر المسيحى بعد بولس قد أســهم فـــى إدخال نوع من الجبر على هذا المفهوم المسيحى للزمن بحيــث ظهرت جلية الصلة الوثيقة بالمفهوم الإغريقى فعدت الرؤية المســيحية الفلســفية وريــثا شرعيا الفكر الإغريقى بحيث صار من الميســور تمثل التراجيديا الإغريقية لدى المسيحين بصدر رحب ، وتــبدو الصـــلة وثيقة بين الفكر الإغريقى والفكر المسيحى فى فكرة الجــبر التى آمن بها العقل الإغريقى فثار الإنسان على القدر الذى لا مهــرب منه ، والذى يدبر الأمور الآسية للإنسان ويلعب بمصيره ما حلا له، وفى لون آخر من ألوان الجبر وجد سبيله إلى الفكر المسيحى

مع دعوى الفداء والخلاص . وفحوى هذه الفكرة أن الجنس البشرى، قد وصم بوصمة المعصية، وأن هذه الوصمة قد نالته من جراء أكل آدم من الشجرة المحرمة، ودور الشيطان معروف فى هذه السـياق، ودور المسيح الذى جاء ترضية وخلاصا معروف أيضاً. ومعنـى ذلك أنه لما كان هلاك الإنسان هو شئ يقتضيه النظام الإلهى ، ولما كان المحكوم عليه بالموت يجب تنفيذ الحكم عليه أو تقديم غيره أو تطوع سواه بدلا منه فقد سمح الله بتضحية الابـن كفـارة للنـاس. ولاشك أن هذا يؤدى كما قلنا إلى وجود نوع من الجبـر ، وحيـث يوجد الجبر توجد المأساة بالمفهوم الإغريقى[1] . ص٤٢

---

[1]- راجع فى ذلك د. محمد وصفى – المسيح والتثليث ص١٦٧-١٦٨ ود. عبد الحكـيم حسان: أنطونيو وكيلوباترا حيث يقرر أن المسرحية الغربية وريثـة التـراث اليونـانى المسيحى كان لها من التقاليد مالا يتفق بحال وتقاليد التراث العربى الإسلامى، فهى مـن الناحية الدينية تؤكد فكرة الجبر ، أو بعبارة أصح فكرة الضرورة لأنها تختلـف اختلافـا جوهريا عن فكرة الجبر التى قالت بها بعض الفرق الإسلامية فى أن القوة التى تفـرض الجبر على الإنسان كانت عند اليونان عمياء جاهلة، فى حين أن القوة التى يصدر عنهـا الجبر عند الفرق الإسلامية المعروفة هى قوة عاقلة حكيمة عالمة بكل شئ. ويضـيف أن إيمان الإسلام بخلق الله تعالى لأعمال الناس بطريق مباشر لا يتضمن جبراً لأن العلاقات الاعتيادية التى تربط بين الأشياء فى نظرهم ، والتى هى من خلق الله تعالى تسير علـى نمط مطرد، أشبه ما يكون باطراد علاقة السببية، وهو ما ينفى ذلك الجبر الذى يسـتثير العقل الإنسانى إلى محاولة التفسير "ارجع إلى الكتاب المذكور ص٣٣".

وتبدو قضية الشيطان والإنسان في الفكرة المسيحية تبعاً لذلك فـــي اتجاهيـــن يقفـــان على طرفي النقيض، الأتجاه الأول أدخل فيه القسارسة موضوع الأتصال بالشيطان إلى الكنيسة على هيئة تمثيليات دينـــية ، تؤكد الفكرة المسيحية. وكان الأتجاه الثاني ممثلا لأصحاب الـــنزعة الثانـــية مـــن المتمرديـــن على الرؤية المسيحية نفسها وفي الاتجاهين معا ينطوي نوع من الرعب من التجديف على الله ، ونوع من الإعجاب الخفي بتحديه .

وتؤكـــد الصورة الخارجية للعلاقة بين الشيطان والإنسان في نتاج الفريقين ماذهبنا إليه: فالإنسان ثمة يصير إلى العذاب وتلقى به الشـــياطين إلـــى الجحـــيم إذافقد إيمانه بكفارة المسيح وتمثل تمثيلية العذارى الراشدات والعذارى المفتونات التي كانت تؤدى في الكنائس فـــي العصور الوسطى هذه الفكرة المسيحية التي أخذت عن الأناجيل والتي نشرها القساوسة للعظة والعبرة، وفيها تحمل الشياطين العذارى المفـــتونات إلـــى الجحيم حيث مملكة الظلام. والإنسان مقضى عليه بغواية الشيطان، التي لا سبيل إلى الخلاص منها إلا بالموت ، وتمثل تمثيلـــية آدم هـــذا الاتجـــاه في تصوير الإنسان ، وفيها تأكيد للرؤية الكتابـــية التي تدين حواء في قضية سقوط الخليقة تبعاً للقصة الواردة فـــي ســـفر التكويـــن من العهد القديم. وهو مقضى عليه بالشقاء إذا تســـربت إلى عقليته أفكار إسلامية عقلانية تهدم معتقداته عن طريق الشياطين من المسلمين أنصـــار إبليس وتمثل تمثيلية معجزة تيوفيل هذا

الاتجـاه. ويذكـر أن هـذا الحكاية التى يمثل فيها صلاح الدين دور الشـيطان لصالح إبليس لإغواء القس تيوفيل لم يكتب لها الرواج، إلا بعد أن تلقت أوروبا هزائم ساحقة فى الشرق على يد المسلمين، فهى تمثل انهيار الفكرة المسيحية مع صحوة الشرق الإسلامية آنذاك، كما تمثل دفاع القساوسة أمام انهيار الفكرة المسيحية التى بدأت تتحول من أسرار كنيسة إلى جدل مذهبى وهو أيضاً القس الساحر العجيب الذى يسـتعين بالشيطان حتى يعود إليه إيمانه ويمثل ذلك ماكتبه كالديرون تحت عنوان "السحر صانع الأعاجيب" ويسير فى نفس الأتجاه الأول الـذى تحـارب فيه الكنيسة اتباعها من المتمردين وكذلك أيضاً نجد الإنسـان المتمرد الذى ينتهى به البحث إلى الإلحاد ويمثل الفردوس المفقـود "لملتـن" الإتجاه الثانى المتمرد، وثمة يمثل الشيطان دعوة للـتمرد، والملحمـة فـى جملتها تعبر عن روح الدين وتثور عليه، وتسـخر مـن فكرة الشيطان أمير الظلام ، والحديث عن تأثير ملتن الكبير فى تكوين رؤية متمردة على الفكرة المسيحية يتردد كثيرا فى المصـادر الغربية، وليس أدل من تمثل إنتاجه لدى كل من تلاه من أدبـاء وفنانيـن متمردين. أما الإنسان البطل المأساوى الذى يود لو امـتلك العـالم ليصـبح إلها فيمثله مارلو فى مسرحية مأساة دكتور فاوسـتوس والـنهاية التى انتهت بها المسرحية بندم فاوست تجعلها أقـرب ما تكون إلى الاتجاه الأول وهى نهاية مشكوك فيها وكأنها لم تكتب بيد مارلوكما يشير شراح كارلو من النقاد .

وقـد وضحت سمات الشيطان فى أدب الرومانتيكيين جميعاً ، فصوروه فى صوره المتمرد الذى طرد قهراً من عالم الخير ، فدفعه اليأس إلى إدمان الشر وهو بائس متمرد على بؤسه لا يقر له قرار . وفـيه تتمثل مأساة الخليقة عند الرومانتيكيين . جعله "بيرون " يستمع إلى قابيل يقول له لماذا أنا موجود؟ ولماذا أنت بائس ؟ ولمَ كانت كل الموجـودات كذلـك ؟ وعـند الفريد دى فينى أن الشيطان لم تبق له القدرة على الشعور بالشر وصنع الخيرات ، بل إنه لا يجد متعة فيما يفعـل مـن صـنوف الشـقاء . والرومانتيكيون يعبرون على لسان الشـيطان عـن آرائهـم فيما يعتورهم من قلق وشك وبؤس وضيق بالخليقة.

أمـا ذلك الملحد الرومانتيكى المغامر النزق فى وثنية فيمثله جوتـه فـى مسرحيته الشعرية مأساة فاوست ، وتدور المأساة حول الإنسان الذى ينبغى أن تكون له من الشجاعة ما يعينه على المغامرة وأن يطلـق جميع حواسه ونزواته كاملة ليحس بروعة الحياة بعيدا عـن الحـرمان ، وحـياة جوته نفسه تدل على هذا الاتجاه أما ذلك الإنسـان الـذى يزرى الشيطان مؤكدا أنه لايوجد شىء بعده فى هذا الكون فتمثله مسرحية فاليرى Mon Faust أو فاوست كما أراه " كما

ترجمت إلى العربية وفى هذه المسرحية يعلن فاليرى إيمانه بالإنسان تبعاً لدعوة نتشة ، وعدم إيمانه بالفكرة المسيحية عن الإله [١] .

وقد تمثل الشيطان فى صورة الواشى الموغر للصدور فى قصة أيوب عليه السلام كما وردت فى العهد القديم ، كما يظهر فى صورة من له القدرة على تحدى الذات الإلهية والرهان على حكمته فى خلق الإنسان. سوف نعود لهذه القصة مرة أخرى عند دراسة قضية الرهان وصيغته المدونة ، والتى انتشرت بعد ذلك فى الدراما الغربية ووجدت سبيلها إلى أدبنا العربى الحديث.

وإذا انتقلنا إلى الأناجيل وجدنا يوحنا ينفرد بكلام ينسبه للسيد المسيح يصف فيه إبليس بأنه رئيس هذا العالم ، فهو يقول لتلاميذه فى الوداع الأخير "الآن دينونة هذا العالم، الآن يطرح رئيس هذا العالم خارجاً[٢]" وفى كثير من المواضع بالأناجيل يتردد وصف إبليس بأنه رئيس هذا العالم.

ومن الفرق المسيحية من يستندون على قول المسيح "جميع الذين أتوا قبلى هم سراق ولصوص ولكن الخراف لم تسمح لهم"[٣]

---

١ - راجع فى ذلك

Doctor Faustus – Marlow

The interduction by : Wiliam Moldern

٢ - يوحنا ١٢.

٣ - أنجيل متى ١٠-٨.

وذهبت إلى أن الشيطان هو الذى أوحى إلى أنبياء اليهود، وأنه هو الذى كلم موسى وهؤلاء الأنبياء من قبله .

وتدل أقوال بولس الرسول علي ذلك، ففى رسالة افسس يقول عن إبليس وجنوده : إنه رئيس سلطان الهواء والروح الذى يحل الآن فى أبناء المعصية ، ألبسوا سلاح الله الكامل لكى تقدروا أن تثبتوا من مكان إبليس ، فإن مصارعتنا ليست مع لحم ودم ، بل مع أحفاد الشر الروحية فى السماوات " كما أن الشيطان له القدرة عند بولس على أن يتشكل بأشكال الملائكة والأرواح العلوية لها، لأن هؤلاء رسل كذبه ..، فعله .. ، ماكرون، مغيرون شكلهم".

ويتضح القدر الكبير من القوة الذى تمنحه الرؤية المسيحية للشيطان فى هذه الرواية التى ينقلها لنا متى عن التجربة التى امتحن بها الشيطان السيد المسيح فى البرية، وكان إبليس نفسه هو الذى يجربه، ويحاول إغواءه بما يملكه من العروض والمغريات، بعد أن رجع من الأردن ممتلئاً من الروح القدس ، وكان يقاد بالروح فى البرية أربعين يوماً يجربه إبليس، لم يأكل شيئاً فى تلك الأيام فلما تمت جاء أخيراً، وقال له إبليس إن كنت ابن الله فقل لهذا الحجر أن يصير خبزاً فأجابه يسوع قائلاً مكتوب أن ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان بل بكل كلمة من الله، ثم أصعده إبليس إلى جبل عال وأراه جميع ممالك المسكونة فى لحظة من الزمان، وقال له إبليس لك أعطى هذا السلطان كله ومجده، لأنه إلىَّ قد دفع، وأنا أعطيه لمن

أريد. فإن سجدت أمامي يكون لك الجميع فأجابه يسوع وقال : اذهب يا شيطان إنه مكتوب للرب إلهك تسجد، وإياه وحده تعبد ، ثم جاء به إلـــى أورشـــليم وأقامـــة على جناح الهيكل، وقال له إن كنت ابن الله فاطــرح نفسك من هنا إلى أسفل، لأنه مكتوب أنه يوصي ملائكة بك لكـــي يحفظـــوك، وأنهـــم على أياديهم يحملونك لكي لا تصدم رجلك بحجـــر، فأجـــاب يسوع وقال له: إنه قيل لا تجرب الرب إلهك ، فلم أكمل إبليس كل تجربة فارقه إلى حين[1] .

ولا يمكـــن أن تفهـــم هـــذه التجربة بعيداً عن رؤية المسيحية للشـــيطان وسلطانه ، ولا يمكن أن تفهم امتحاناً يجتازه السيد المسيح بقـــوة إيمانه فحسب ، فثمة الشيطان المجرب ، الذي منح هذا الحق ، والـــذي يقـــود المســـيح إلى حيث يشاء ، وثمة الشيطان الذي أعطى ســـلطاناً علـــى ممالك المسكونة ، يستطيع أن يهبه لمن يشاء ، وثمة الشـــيطان الذي يشكك في نبوة المسيح لله قبل أن يجربه ويجعل من الإجابة عن أسئلته سبيلاً لإثبات هذه النبوة ، وليس أدل من أن يوحنا يؤيـــد في إنجيله ثنائية السلطة في الكون بين الله ويتبعه المؤمنون ، والشيطان ويتبعه أبناء المعصية ، وذلك على لسان السيد المسيح "أنتم مـــن أب هو إبليس وشهوات أبيكم تريدون أن تعملوا" وقوله له أيضاً "بهذا أولاد الله ظاهرون وأولاد إبليس"[2] .

١- متى ١ :١ :١٥ .

٢- يوحنا ٨:٨ - ٤٤ .

وهـذه الحرب يجذب فيها الله المؤمنين إليه فى جنته ويجذب فـيها إبلـيس العصاة والخطاة إليه فى الجحيم ، وقد تابع مارلو هذه الـروح فـى صياغة العقد الذى يتم بين فاوستوس وإبليس ، وتابعه جوتـه ، ويـتلخص الشرط الرابع من العقد لدى مارلو فى أن يقدم فاوسـتوس لإبلـيس بمقتضـى الوثيقة المبرمة بين الطرفين جسمه وروحه لوزيره مفستوفيليس ، وفوق هذا يتعهد بأن يمنح هذا الوزير بعـد انقضاء أربع وعشرين سنة حق تنفيذ الشروط المدونة فتكون له السـلطة على حمل المدعو جون فاوسـتوس جسـماً وروحاً لحمـاً ودمـاً إلى مقر إبليس أمير الشرق فى الجحيم . وهذا المعنى نلمحه مرة ثانية لدى جوته عندما يتساءل فاوست عما يمكن أن يقدمه لإبليس لقاء هذه الخدمات الكثيرة التى يلوح له بها وهى الخدمات غير المحـدودة التى سوف يقدمها له ، ويرد إبليس "مادمت فى هذا العالم فأنـا أطـوع لـك من العصا، وأسرع إلى إجابة أمرك من البرق ، وأعـدى خلـف ما تشتهيه من السهم ، وأشد إخلاصا ، فلتطعنى كما كنت أطيعك[١] .

ويعـبر مـارلو أيضـاً عن هذه الثنائية على لسان الشيطان مفستوفيليس مساعد إبليس ووزيره مخاطباً الدكتور فاوست : "عندما نسـمع شخصـاً يغير ويبدل اسم الله وينفصل من الكتاب المقدس ، ويتنكر للمسيح مخلصه ، نهرع إليه أملاً فى أن نظفر بروحه العظيمة

١- فاوست جوته ص٥٦ .

. إننا لا نذهب إليه مالم يسلك الطرق التى تهدده باللعنة .. لذلك كان أقصــر الطــرق المؤدية إلى السحر هى التنصل فى قوة وعزم من الثالوث وتكريس صلاتنا لأمير الجحيم[١] .

كــان مــارلو بهــذه الطريقة معبراً عن روح عصر النهضة الخارج من العصور الوسطى وسيطرة الكنيسة فى فترة اتسمت بالقلق والأضــطراب والتناقص والجدل ، وكثيراً ما أسلم ذلك إلى التعرض لأمور الدين فى كثير من الشك والتمرد والزراية . ولايعجب القارئ تــبعاً لذلــك إذا رأى فاوســت لدى مارلو لا يتورع عن لطم البابا ، ودعــوة الشيطان إلى الظهور فى زى قسيس من الفرنسسكان ، ولا يعجب القارئ أيضاً إذا رأى فى نفس الوقت هاملت شكسبير معاصر مــارلو لا يســتطيع أن يقتل عمه القاتل الذى جلس فى خشوع يرتل صلاة للعذراء .

وغايــة مــا فى الأمر أن هذه الأمور التى تمثل روح عصر النهضة قد عملت على تغيير النزعة الميتافيزيقية التى سادت العصور الوســطى ، والتى كانت مسيحية فى جوهرها والتى تنظر إلى الإله

١- Marlow. Doctor Faustus P. 12 - 13

والشيطان تبعا لذلك يحاول من جهته أن يكثر من أولاده فى مقابل الله ، وقد عاد مارلو إلــى هــذه الفكــرة حيث سأل فاوستوس عما يفيد إبليس من روحه ، فأجاب الوزير مفستوفليس : اتساع المملكة الشيطانية وأنه لمما يغرى الأشرار أن يشاركهم الآخرون عذابهم .

المســيحى على أنه علــوى (أى سابق على الزمان والخلق) وأنه فى الوقــت نفســه حاضر فى كل مكان (أى حاضر فى الزمان والخلق بوضــفه معــنى له ، وأنــه يعيده إليه من حيث هو ملكه) ، عملت النهضـــة علـــى تغيير هذه النزعة "فاستبدلت بالثالوث الجدلى مذهباً حلولــياً حماسياً فصرن على التو مع الطبيعة المقدسة (التى تنضوى تحــتها كل الأشياء) وحدة . فلم تعد الســماء فوقنــا ، وانما صارت الأرض تسبح فى السماء مع غيرها من العوالم الحية التى لا تُحصى. وقد تولدت هذه الميتافيزيقا الجدية من روح التصوف التى كانت تعد للنهضـــة فـــى القرن الرابع عشر ، فقد بدأت تعرف الإله فى أعماق النفس ذاتها عن طريق الكف عن كل تجربة ، الأمر الذى حطم فكرة الوســيط عبر العصور ، كما أضعف الكنيسة بوصفها صاحبه هذه الوســاطة . وشيئا فشيئاً أخذت فكرة الوحدة المقدسة بين الروح والله تليــن حــتى صـــارت إلى الوحدة بين الروح والكون وصار العالم الأصــغر والعـــالم الأكــبر دائرتين متحدتى المركز (أى لهما نفس المركــز) تعــبر إحداهمــا عن الأخرى ، وصار الإنسان هو الإله الصــغير لعالمه "هذه النظرة الميتافزيقية الجديدة هى التى كانت تلح على نفس فاوست عند مارلو ، وهو ينطق بها مرة ، حين يقول : إن الســاحر القــوى إلــه قادر يتسع ملكه بمقدار مايوغل فى البعد عقل الإنســان ، ويهمس بها ملاك الشر فى أذنه مرة أخرى حين يقول له

"كــن أنت على الأرض كالله فى السماء"[١]ولسنا بسبيل الإفاضة فى عــرض الرؤية المسيحية فى التراث الغربى، التى وجدت سبيلها إلى الكاتــب الدرامى هناك ، مؤمناً بها تارة ومتمردا عليها تارة أخرى، وممــثلا لهمــا فــى الحالتين كلتيهما ، إلا بقدر يتيح لنا المقارنة بين مافعلــه هــذا الكاتب ، وما فعلــه كاتبنــا العربــى وهو يقبل على إنتاج هؤلاء الكتاب، رغبة منه فى إدخال ألوان جديدة من هذا الجنس الأدبــى الذى طرأ على تراثه وهو المسرحية، وأيضاً نحن لم نفصّل كثيراً فى عرض هذه الرؤية إلا بقدر يتيح لنا أن ندرك الرؤية الدينية التى تسرى فى الموضوع هناك فى الغرب تعبيراً عن التراث الغربى المســيحى ، والــرؤية الــتى تسرى فى الموضوع فى أدبنا العربى الحديــث فــى مصر تعبيرا عن التراث الإسلامى، وهو قدر يجعلنا نصــل إلــى تقرير إلى أى حد قبل كاتبنا أن يكون غربيا فى أشياء كثــيرة وإلى أى حد توقف هذا الكاتب لدى ما أسميناه القسر المطلق للواجــب الديــنى ، ذلــك أنــه من غير المعقول أن يتحول التراث الإسلامى بخصائصه السابقة إلى أعمال درامية لها شكل معين ينتسب إلــى التراث العربى ، دون أن نسأل عن دور هذا التراث فى توجيه مــادة البحــث وطــريقة صياغتها ، ومن غير المعقول أن يقال إن الخصــائص الســابقة التى يمكن أن نعود إليها -كما فعلنا فى القرآن الكريم والحديث الشريف وآثار الفكر العربى والإسلامى ومأثوراته-

---

١- Doctor Faustus P. 6 : 7

قـد تحولـت إلـى عمـل درامى ، ففى ذلك خلط بين المادة الأدبية والموضـوع الأدبـى علـى مـا بينهما من فروق ، فالموضوع – والمقصـود هـنا الموضـوع الخارجى الذى يقوم بدور المثير لذات الشـاعر أو الفـنان بعامة– عام ومشترك ويمكن أن يكون موضوعاً لقصيدة ، كما يمكن أن يكون موضوعاً لمسرحية ، والذى يتحكم فى ذلـك إنمـا هو حجم الموضوع الذى لابد أن يتناسب وحجم العمل الأدبـى[1] . وعلـى ذلـك يمكـن أن نلتمس الموضوع الأدبى فى المسـرحيات موضوع دراستنا فى تراثنا العربى دون مشقة ، ولكن عليـنا من جهة أخرى أن ننظر فى المادة الأدبية لهذه المسرحيات ، ومـن هنا تأتى أهمية دراسة آثار الثقافات الغربية باعتبارها قد أدت دوراً فـى تحويل الموضوع الأدبى إلى مادة أدبية ، تتخذ من جنس المسرحية شكلا فنياً ، وهو جنس له أصوله وتقاليده .

(٢)

وقـد يفـيدنا أن ننظر فى تقسيم جوستاف جرونيباوم الثلاثى لتأثير اتجاه فكرى فى اتجاه فكرى آخر : تأثير فى الهدف ، تأثير فى المـادة أو المضـمون، وتأثير فى الطريقة . وفى هذا السياق يقرر

---

[1]- د. عبد الحكيم حسان انطونيو وكليوباترا ص٢٥٧ المادة الأدبية هنا تعنى ما يخص كـل جـنس أدبـى على حده ، ولا تعنى اللغة فحسب ، وإنما هى اللغة والأفكار والأخـيلة والصورة والمشاعر والانفعالات والوظيفة التى يؤديها الجنس الأدبى ، والتى تختلف بالضرورة من جنس أدبى إلى جنس أدبى ، انظر ص٢٥٧-٢٥٨ من – المرجع السابق .

الدكتور عبد الحكيم حسان أن اتصال العرب بالثقافات الأجنبية فى العصر العباسى لم يتناول الهدف من الفكر الإسلامى ، ولعل ذلك يكون سببا من أسباب عدم قبول التراث العربى لكثير من هذه الثقافات ، وإن كان قد تناول بقوة طريقة هذا الفكر ، ومادة هذا الفكر.

ونستطيع أن نضيف فيما يخص موضوع دراستنا أن الثقافة الغربية قد تركت آثارها على المادة الأدبية وطريقة تشكيلها وعناصرها ، ويستخلف هذا التأثير فيما يخص الهدف الذى يمس أصول العقيدة الإسلامية والموضوع الأدبى الذى كونه التراث ، ووثق صلته بالدين مما جعل الفكاك منه أمرا غير ميسور .

وليس أدل على ذلك من أن هؤلاء الكتاب الذين أتخذوا من قضايا الشيطان والإنسان موضوعاً لعمل درامى كانوا ممن توثقت صلتهم بالتراث فهم تراثيون بالمعنى المتفق عليه، ولا خلاف بيننا على أن أسماء محمد فريد أبو حديد، وعلى أحمد باكثير، ومحمود تيمور، وفاروق خورشيد من الأسماء التى تحمل خصائص الكاتب التراثى، الذى يكتب وسلفه فى جلده .

وإنه لمما يسترعى النظر حقا أن تبدأ أعمال هؤلاء الكتاب بأى من القرآن الكريم تكون الإطار العام الذى تكون من خلاله العمل الفنى ، بل تتحكم هذه الآيات بالعمل الدرامى ، ليس فقط من ناحية الموضوع، ولكن أيضا من ناحية التشكيل الفنى، كما لاحظنا عند

محمــد فــريد أبو حديد فى مسرحية "عبد الشيطان" حيث لم يستطيع الــتخلص من الجزء الثانى من الآيات الكريمة ... حتى إذا جاءنا قــال ياليــت بيــنى وبيــنك بعد المشرقين فبئس القرين "متخليا عن الأســطورة الــتى أقــام عليها الفصول الأولى من المسرحية ، وهى غربية تحكى عن هذا الإنسان الذى يبيع نفسه للشيطان .

غاية ما فى الأمر أن الكاتب العربى كان يريد أن يكون مجدداً ، ولكنه لم ينس لحظة أن يكون تراثيا مسلماً ، حتى فى هذه اللحظات الــتى يــريد فيها أن ينقل جنسا أدبيا بجزئياته وتفصيلاته الصغيرة ، وذلك أنه من العسير أن يتخلــص من الجــزء الأكــبر من ثقافتــه التراثيــة ، وهو فى الغالب يخص الموضوع الأدبى ولا يخص المادة الأدبية . ولنقرأ معا ما كان يريده كاتب عربى حين نظر فى الدراما الغربــية ، وحدثــتــه نفسه أن ينقلهــا إلى أدبنا العربى الحديث فى مصر : كاتبنا هو صلاح بعد الصبور الذى يبدأ حديثه منتقدا النظرة السلفية التقليدية "التى تجعل الباحث والأديب يعيشان فى ظلال باهتة مــن ماض قديم"[١] فهو يحمل على التقليد بين السلفيين ، وجلهم من أصــحاب التراث وحفظته ولكنه لم ينس فى الوقت ذاته "أن محاكمة هــذه الحضــارة العربية بمنطق العصر الحديث سوف يظهر تخلفها واضطرابها" ومعنى ذلك خطوة أخرى منه لصالح التراث وحين يأتى دور التألــيف يجتمع التراث "موضوعاً أدبياً" مع الثقافة الغربية "مادة

١- صلاح عبد الصبور - حياتى فى الشعر ص١٠٥ - ١٠٦ .

آدبـية" ، فهـو يفكـر فـى هاملـت جـزائرى وفى يوليس قيصر عـربـى ، وحيـن يقرأ عن المهلهل يظهر وجه شكسبير ، ويبدو قيصـر فـى ثياب كليب ، وبروتس فى ثياب جساس ، وانطونيو فى ثـياب المهلهل نفسه[١] . وهذه الخاطرة التى أفصح عنها صلاح عبد الصـبور يشـاركه فيها جل كتابنا التراثيين الذين أقبلوا على التراث الغـربى يعـبون من مادته ويأخذون من أجناسه ، ولكنهم فى الوقت نفسـه يكتـبون لأدب قومـى عربى باعتباهم ممثلين للتراث الثقافى لأمـتهم ، هذا التراث الذى تشكل موضوعاته فى أذهانهم الخصائص الفكـرية والعاطفـية وآمـال الحياة وآلامها وعادات الأمة وتقاليدها وأخلاقهـا ونظمهـا الإجتماعية والدينية والسياسية ، ومعنى ذلك أن موضـوعات هـذا التراث لابد أن تعكس بوضوح روح الأمة التى ينتسـب إليها الكاتب مهما كانت ثقافته الأجنبية ومهمـا كان تأثيرها عليه .

وقـد يبلغ ثورة التراث فى ضمير الكاتب درجة بعيدة تجعله يحاول أن يكتب الدراما بعيدا عن أصولها ونماذجها الغربية ، ولعلنا نذكـر دعـوة يوسـف إدريس إلى ترك الصيغة الغربية المستوردة للمسـرح ، وهـى صـيغة يونانـية والإقدام على تقديم شكل عربى للمسـرح ، ويشير يوسف إدريس إلى مسرح السامر الريفى ، الذى

---

[١] - صلاح عبد الصبور حياتى فى الشعر ص١٠٥ - ١٠٦ - ١١٤ . وتسرى هذه الروح فى أعماله الدرامية الشعرية بدءً من مأساة الحلاج .

عـــالج من خلاله مسرحيته "الفرافير" ، التى صبها فى قالب كوميديا السـيرك ، ووضـع فـيها نماذج وشخصيات مأخوذة من الكوميديا الشعبية المحلية ، والعالمية . وقدم توفيق الحكيم محاولة أخرى ، حين ناقش فى كتابه "قالبنا المسرحى" طريقة المسرح الشعبى القائمة على التقلـيد ، وليس التمثيل ، والذى يقدم "الفرجة" المسرحية فيها راوية ومقلد ، ويعتمد الاثنان على أسلوب التمثيل بأداء لا يرمى إلى اندماج الممثل فى دوره ولا يسعى إلى إقناع المتفرج بأن ما يشاهده إنما هو حوادث تقع فى الواقع وليس تمثيلاً[1] .

حقـا لـم يقـدر لمثل هذه الدعوى أن تجد قبولا واستمراراً واسـتجابة ، ولكـنها تعبر تعبيرا صادقا عن الكاتب العربى ، الذى وضع عينا على التراث والأخرى على الثقافات الأجنبية ، فى رحلة تدعيم الأدب العربى المعاصر بأجناس أدبية جديدة . وفى هذا السياق نذكـر أن توفيق الحكيم قد حاول من جانبه أن يعبر عن قدرة الروح الإسـلامى على الامتزاج والإفادة والاحتفاظ فى نفس الوقت بالرؤية الإسـلامية ، ويشـير إلى الفلسفة العربية الإسلامية التى قامت على أساسـين : العقل والدين ، ثم يلخص تجربته التى يشاركه فيها كثير مـن الكتاب فيقول : ليس غريبا على مثلى إذن أن يحتفظ بآثار تلك الفلسفة (الإسلامية) ، وأن يراها تتمشى فى دمه على الرغم منه ، فإن

---

[1]- للمزيد من التفاصيل ارجع إلى د. على الراعى ، المسرح فى الوطن العربى ص ٩١-٩٢

اتصالنا بالحضارة الأوربية كفيل أن يفيدنا فى اجتلاب القوالب وتجديد الثياب ، ولكنه غير قدير على اقتلاع الروح ولامحو الطابع(١) .

وأغلب الظن أن الكاتب العربى لم يكن يترجم عما فى نفسه فقط من رغبة فى إدخال جنس أدبى وجد له قيمة فكرية وجمالية فى الأدب الغربى ، ذلك الأدب الذى يمثل لديه النضج والتقدم والمعاصرة ، ولكنه فى نفس الوقت كان يريد أن يخاطب القارئ العربى الذى يقرأ هو الأخر بنفس الطريقة التى يكتب بها الكاتب ، إنه يقرأ ونصب عينيه تراثه الذى يعيشه ، مهما تحدث النقاد عن نقطة الغادرة ، وعن الفن باعتباره تعبيراً وليس نقلا للحقائق الإنسانية ، والقارئ العربى يقرأ بهذه الطريقة لأن العمل الذى بين يديه الموصول بالدين لايمكن أن يكون مقطوع الصلة بالتراث . ومن ثم تأتى قيمة السؤال الذى نتغافل عنه فى كثير من الأحيان : لمن يكتب هذا العمل ؟ وما الدور الذى يؤديه القارئ فى تأليفه بأعتباره ممثلا هو الآخر للتراث ؟ ونعنى بالتأليف هنا قدرا من أفكار تمثل روح الأمة التى يخاطبها الكاتب ، ولا يمكن أن يحيد عنها فى كثير من اليسر .

إن الكاتب الذى يكتب دراما وثيقة الصلة بالتراث ، لا تنفصل عن العقائد التى يدين بها القارئ لابد أن يؤدى أفكاره التى يريد أن يشكلها فى عمله الفنى من خلال معارف هذا القارئ ، لأنه فى الواقع يهدف إلى أن يصل هذا القارئ ، ويريد أن يضيف إلى

١- توفيق الحكيم – مقدمة أوديب ص٥٠ .

معـــارفه الموروثة ، ويضيئ جنباتها، ويؤكدها . والكاتب إذا أحسن استغـــلال التراث وإمكاناتـــه يكـــون قد وصل تجربته بمعين لاينضب من القدرة علـــى الإيحاء والتأثير وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداســـة فى نفوس الأمة ، ونوعا من اللصوق بوجداناتها ، لما للتراث من حضور حى ودائم فى وجدان الأمة ، والشاعر(وكذلك الكاتب) حين يتوسل إلى الوصـــول إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها ، يكون قد توســـل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه . وكل معطى من معطيات التراث دائماً فـــى وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة ، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من المعطيات لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التى ارتبطـــت به في وجدان السامع تلقائياً[١].

هل نستطيع أن نزعم بهذه الطريقة أن الكاتب العربى الـــذى يكتـــب دراما متصلة بالعقيدة ونظرة التراث، يقع لدينا تحت مايمكن أن يسمي القســـر المطلق للواجب الديني؟ إذا كان لنا أن نستعير مصطلح فرجسون الذي أطلقـــه على المسرح القياسى الكلاسيكى ، الذى يواجه فيه الكاتب قسرا مطلقاً للواجب العقلى . هل نستطيع أن نزعم ذلك مستندين إلى الفرق الكبير بين موقف الكاتب فى الغرب من العقائد ، وهو يكتب دراما متصلة بالـــدين ، وموقـــف الكاتـــب العربى من العقائد وهو يكتب فى نفس الاتجاه ؟. وهل نستطيع أن نزعم ذلك ناظرين

١- د. على عشرى زايد - استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ١٨.

فى طبيعة الرؤية الدينية فى الغرب ، حيث يملك الشيطان ملكا يثور عليه الإنسان تارة ويحاول امتلاكه تارة أخرى ، وناظرين فى طبيعة الــرؤية الدينية لدى الكاتب العربى ، وهى رؤية تغرى بالسخرية من هذا الكائن الضعيف الذى يعمل للنيل من ضعاف النفوس والإيمان فى الغالــب؟ وبالجملــة لقد وجد الكاتب فى الغرب مايثور عليه، ووجد الكاتب العربى ما يسلم به عن طيب خاطر ، ووجد الكاتب فى الغرب ندا للإله يمنح من يشاء ما يريد ، ووجد الكاتب العربى مخلوقا ضعيفاً ملعونـــاً ، لا يملك سلطانا واسعا إن الفرق فى النهاية ليس بين كاتب وكاتب فقط ، وليس بين رؤية دينية ورؤية أخرى فحسب ، لأنه فرق بين تراث وتراث كذلك .

ويتضح هذا الفرق فى النهاية إذا نظرنا فى الفترة الزمنية التى صــدرت فــيها مســرحيات كتابنا بدءاً بعبد الشيطان ، حيث نجدهم يصــورون الشيطان حقيقة ومجازا متكئين على التراث ، وفى الفترة الزمنــية نفســها صدرت لكتاب الغرب جملة من الأعمال المسرحية والروائــية إمــا أن كاتــبها يؤمــن بالله ، وينكر الشيطان، أو يؤمن بالشيطان وينكر وجود الله . وثمة يبدو هذا التعديل ، وقد تم نتيجة لما توصــل إلــيه العقــل الغربى فى جداله الطويل مع الكون والتراث فصــاحب الفلســفة يحاول أن يقنعنا أن الشرنسبى ، فما يعد شرا فى الشــرق قد لايكون كذلك فى الغرب ، وما يعد شرا أمس قد لا يكون كذلك اليوم أو فى غد .

وعلمـــاء النفس حاولوا من جهه ثانية أن يقنعونا بأن الخطيئة حـــال مـــن حالات المرض النفسى ، والإنسان المخطئ ثمة يستحق الرعاية باعتباره مريضا ، وليس مذنباً ، وعلماء الاجتماع لهم بحوث طويلـــة ينتهون فيها إلى أن الشر جريمة يسأل عنها المجتمع بظروفه المادية القاسية وعوامل الانحلال فيه . وهذا الجدل إما أن يؤدى إلى تعمـــيق براءة الإنسان من الشر متهما السماء ، أو يجعل من الإنسان شيطان اليوم . وثمة يذكر بعضهم قول بودلير إن أمكر حيل الشيطان هـــى أنـــه يقنعنا بعدم وجوده[1] . وتحت تأثير مثل هذه الإفكار كتب "أونيل " مسرحيته أيام بلا نهاية والإله الكبير براون وقدم توماس مان رؤيته الأمريكية لفاوست العصر ، وقدم برتراند راسل قصته الشهيرة الشيطان فى الأرض .

---

[1]- د. لويس عوض – دراسات فى النظم والمذاهب ١٨٧ – ١٨٨ –١٨٩.

البـــاب الأول

قضايا العمل المسرحى

تأتى محاولات كتابنا الدرامية موضوع الدراسة فى إطار العمل على إحداث لون من التوازن بين التراث العربى المنتسبين إليه، وما ثقفوه عن التراث الغربى. كما أن علاقتهم بالتراث العربى قد تطورت عبر الأجيال المتلاحقة فى القرن العشرين من الاستغراق فى هذا التراث إلى مواجهته [١] ، فإنهم فى علاقتهم بالتراث الغربى قد بدأوا مستغرقين فيه ، وهذا ما سوف نلاحظه فى مسرحية " عبد الشيطان " التى كتبها أبو حديد فى أعقاب ترجمة فاوست جوته ، وانتهوا متصلين به ومنفصلين عنه فى آن واحد ، وهذا ما سوف نلاحظه فى " سليمان الحكيم " ، و" أشطر من إبليس " ، وعلى نحو أوضح فى مسرحية " أيوب " لفاروق خورشيد : وربما كانت تلك الأزدواجية هى السبب الرئيسى فيما نلمحه من عدم وجود ما يمكن أن يسمى منهجا دراميا شاملاً له دعامة فلسفية ، ولذلك لاتبدو المسرحيات موضوع الدراسة ممثلة لتيار فكرى ،وإنما هى محاولات فردية،كما أنها لا تمثل اتجاها فنيا ثابتا، وإنما هى تجمع بين مؤثرات كلاسيكية ، وأخرى رومانتيكية ، وثالثة رمزية ورابعه واقعية ، ولا ينجو من هذا كاتب مثل الحكيم ، تقلب على مناهج الكتابة الدرامية ، فرمزيته تختلط بالرومانتيكية ، واتجاهه إلى الواقع يختلط برومانتيكية حالمة ، ونزعات الواقعية لديه بقضايا الفلسفة الوجودية(٢) .

---

[١] -د. عز الدين إسماعيل . مجلة فصول – المجلد الأول – مقال بعنوان العدد الأول توظيف التراث فى المسرح وارجع إلى المخطط الذى وضعه لاتصال كاتبنا بالتراث الذى يبدأ بالاستغراق فى هذا التراث وينتهى بمواجهته ص ١٧٣.

[٢] -راجع د. محمد غنيمى هلال قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ص١٧.

وعلى أية حال فإن محاولات كاتبنا لم تكن لتخلو من المخـاطر ، فإن معارضة الأعمال الدرامية الغربية التى تتخذ من علاقـة الإنسـان بالشيطان موضوعا لها ، جَرّت كاتبنا إلى موقف عسير يصـعب فيـه مناقشة قضاياه الحديثة فى إطار قديم لتراث مخالف ، ولكنهـا كانـت البداية التى لابد أن تتضح أخيرا.

ومناقشة قضايا العمل المسرحى فى الفصول التالية كفيل بأن يدلنا على القول الفصل فيما أثـاره مؤيـدو الأعمـال المسـرحية القديمـة ومعارضوها ، ورافضو مثل هذه المعارضة ، فالمؤيـدون يـرون أن بعض الكتاب حين يفعلون ذلك ، لا يستحدثون شخصـيات أو حـوادث جديدة معتمدين على شخصيات وحوادث وأنماط تكثفت حولها عواطف القارئ ،وارتبطت لديه بمجموعة من الأفكار يفجرون بأيسر طريق فى نفس القارئ عواطف وانفعـالات بعينهـا بالغـة العمـق لعراقتهـا . والمعارضون يرون أن حرص الكاتب على معارضة الأعمال القديمـة يجره إلى أخطاء هى أخطاء التقليد والاقتباس .

وأصحاب الاتجاه الثانى كما نفهم يؤيدون الاستفادة من فلسـفات وروح الأحداث الواردة فى الأعمال القديمة ، لاتقليد هذه الأحداث ونقلها نقلاً حرفيا فى عمل جديد ولعلهم سيرضون من أجل ذلك عـن اتجـاه فاروق خورشيد فى "أيوب" ، ومحمود تيمور فى "أشطر من إبلـيس" ، ولا يرضون عن اتجاه باكثير فى "فاوست الجديد" . وقـد يـدعم هـذا الفريق وجهة نظره مشيرا إلى تجاوز التجارب الغربية المعاصرة للقالب

الفاوستى التقليدى كما نعرف لدى توماس مـــان ، وجـــان جيـــرودو ، ويوجين آونيل . ونحن بين أصحاب الاتجاهين لا نريد توفيقا أو تلفيقا ، ولكنا نرى أن العمل المسرحى ذاته كفيل أن يدلنا على نجاح المعارضة من فشلها أو بمعنى آخر كفيل أن يدلنا على أن المعارضة كما تحتمـــل النجاح تحتمل الفشل . كما أن العمل المسرحى ذاته ، بما يفجـــره مـــن قضايا كفيل بأن يدلنا على أن المحاولة ليست ناجحة فقط لمجرد أنهـــا تخلصت من النموذج القديم وتصرفت فيه ، وإنما يتوقف نجاحهـــاعلى مدى تمثلها فى الحالتين لتراثها ، ووعيها بطبيعة الاتصـــال بـــالآداب الغربية الوافدة ، وإدراكها للحـــاضر ، كل ذلك فى آن. ولن يتأتى لنـــا ذلك إلا بقراءة فاحصة لطبيعة هذه القضـــايا مـــن خـــلال النصـــوص المسرحية ذاتها .

ويشجع هذا النهج أن قـــارئ قضـــايا العمـــل المســـرحى فـــى المسرحيات موضوع الدراسة لابد أن يعترف بأن مفهوم العمل الدرامى باعتباره فنا من الفنون التى يمكن أن تعنى بالإنسان وقضاياه العليا ، قد وجد سبيله إلى هذا الكاتب . ومعنى ذلك أن إضافة جديدة قد أضـــيفت إلى تراثنا هى "الأدب المسرحى" الذى يعنى بامتحان الإنسان لمعتقداته ، وامتحان المعتقدات لهذا الإنسان . ونحن نقول : الأدب المسرحى تمييزا له عما أسماه النقاد الوثائق التاريخية فى تاريخ المسرح العربى ، تلـــك الوثائق التى لا ينتظر لها أن تظل حية دائمة متجـــددة فـــى الأجيـــال المتلاحقة ، وتمييزا له عما أسماه النقاد مسرح المجتمع ، الذى ينـــاقش

قضايا الإنسان الدنيا ، والذى ينتهى تأثيره لدى جيل من القراء ليصبح فى عداد الوثائق التاريخية التى أشرنا إليها فى جيل آخر ، وتميزا له عما نسميه المسرح الروائى - إن جاز لنا أن نستخدم هذا المصطلح - ويمثل جانبا كبيرا من أدبنا المسرحى ، الذى فهم منه بعض الكتاب أن الدراما رواية أوقصة تدور أحداثها على خشبة مسرح أو على هيئة حوار تسرد فيه الأحداث على ألسنة مجموعة من الشخصيات .

ومعنى ذلك أن كاتبنا قد عرف أن الدراما يمكن أن تحمل للقارئ شيئا آخر غير ماتعود عليه حين يقبل على قراءة مسرحية أو مشاهدتها ، فهو قد تعود على مفهوم للمسرحية لايكاد يبلغ فن الكوميديا وفن الميلودراما حتى يتوقف ، وذلك بعد أن دالت دولة الطرب فى تصوره للعمل المسرحى .

وهذا كله يعنى فى الواقع أن معنى آخر لفن الدراما قد بدأ يأخذ طريقة إلى كاتبنا ، الذى لم يعد يقنع بأن قسوة الحياة تقتضيه أن يروح عن النفوس بالضحك ، ولم يعد يقنع بأن الإثارة العنيفة التى تشغل الإنسان عن نفسه ، وعن همومه هى غاية مايروم من إنتاجه الدارمى . إنه الآن يبحث عن قضايا عليا تناقش كنه الوجود والغاية منه ، وقضايا إنسانية يشترك فى الشعور بأهمية مناقشتها الإنسان فى أى مكان فى العالم . وهذا يعنى أن الكاتب العربى قد عرف أن الدراما الراقية المعترف بها قد كتبت على نحو يقنع دائما جماهير القراء والمشاهدين بأهميتها العالمية بحيث يشعر هؤلاء بأنهم لا يقرأون أو يشاهدون بضعة

أحداث فى حياة الفرد، بل يرون عملا تتجاوز أهميته حياة رجل واحــد ، أو حتى حياة جيل واحد .

لقد أصبح الكاتب المسرحى فى المسرحيات موضــوع الدراســة أقرب إلى الفيلسوف الباحث فى دهشته وتساؤله منه إلى القصاص الــذى يحكى حكاية قصداً للإضحاك أو الإثارة أو حتى العبرة ، وأصبح الإنسان فى المسرحية هو ذلك الإنسان الذى يبحث عن المطلق كأبيــه آدم ، قــد يتعاقد من أجل ذلك مع الشيطان ، وقد يبدو أمام نفسه جدير اً بأن يراهن الله عليه ، وقد يحاول أن يحطم قيوده الإنسانية فــى محاولــة لتجــاوز المعرفة الإنسانية التى يراها محدودة إلى معرفة لاتحدها الحدود ، وقــد يرى نفسه شيطانا وقد يرى صاحبه شيطانا ، وهو فى كل ذلــك ينظــر حوله ليلحظ المرأة شريكة حياته قد يراها الشيطان نفسه ، وقــد يراهــا مصدر أمل لامصدر متعة فقط ، وقد يلحظ المجتمع الذى يعيش فيه جزءا منه ، وقد يجد لنفسه دوراً ، وقد يجرد نفسه من هــذا الــدور ويفضــل الهروب ، وقد يرى الإصلاح سبيلاً وحيدا للتقدم وقد يأمل فقط فى مجرد التغيير تحسبا لعواقب الإصلاح . تلك هى بعض قضــاياه التــى تصــله بالشيطان أو لنقل التى يتخذ الشيطان سبيلا لمناقشتها فى عمل درامى .

الفصـــــــــــــــل الأول

الرهـــــان والعقـــــــــد

يستطيع بعض الكتاب بما يملكون من مواهب واستعدادات فنية تقديـم جديـد لقرائهم فى أعمالهم المسرحية يضمنونه نظرتهم للحياة والكـون ، ويقتـبس جل الكتاب كثيراً مما يتعلق بموضوع أعمالهم المسـرحية، متكئيـن علـى تراثهم تارة ومتصلين بالآداب القومية الأخـرى تـارة أخـرى ، أو من خلالهما معاً . وليس هناك مجال للمفاضلة بين الاختراع والاقتباس ، بحيث يطرى الاختراع فيوصف بالأصالة وينتقص الاقتباس فيوصف بالتكرار وذلك لأسباب منها أن الجـدة بمعنى الاختراع أمر يمثل الندرة فى الأعمال الأدبية ، كما أن الاقتـباس بمعنى النقل الحرفى دون تقديم رؤية خاصة ودون أن يجد الـتراث سبيله إلى العمل الأدبى ، أمر لا ينتظر من كاتب جدير بأن يقرأ ، لأن الكاتب الجيد - كما أشار إليوت - يكتب وسلفة فى جلده ، والأسد كما يقول بول فاليرى إن هو إلا خراف مهضومة .

ومـن أجـل ذلك يتساءل القارئ فى جملة من تساؤلاته عما اسـتهوى كاتبـنا فى موضوع الشيطان والإنسان كما قرأه فى الأدب الغـربى فيجد أن فكرة الرهان بصورته الواردة فى الدراما الغربية ، وفكـرة العقد ببنوده الواردة فى هذه الدراما أيضاً فكرتان أثارتا انتباه هـذا الكاتب ، فوجدتا مكانا فى أعماله المسرحية ، عن طريق التقليد أو التمثيل الواعى الضارب بأعماقه فى التراث .

وقـد يـرى قارئ أن الأمر يكمن فى قدر كبير من الإثارة ، يتمثل فى إله يراهن الشيطان رهانا خاسرا ، أو قدر آخر من الإثارة

يتمـــثل فـــي عقد يبرم بين شيطان قادر على تحقيق المستحيل وبلوغ مايــبدو أمـــلا ، وإنسان يبحث عن مثل هذا المستحيل وذلكم الأمل ، ويكون الأمر ثمة مجرد تقديم مادة طريفة تعطى العمل الدرامى قدراً مما ينبغى أن ينطوى عليه من مواقف مثيرة للانتباه .

وقـــد يحـــاول قارىء ثان عرض الأمر على التراث ، وثمة يســـأل : هـــل كان كاتبنا يتمثل تراثه ، وهو يعبر عن رهان بين إله وشيطان؟ وهل ياترى يسمح له هذا التراث بأن يقيم مثل هذا الرهان ؟ وهـــل كان كاتبنا أيضا موصولا بتراثه ، وهو يقبل وجود عقد بين الشيطان والإنسان ؟

وقـــد ينـــتقل بنا قارئ ثالث فيحاول أن ينفى عن كاتبنا صفة التأثر بمعنى التقليد ليثبت له صفة أخرى هي أجدر ما تكون بكتاب الآداب الحـــية ، وهى صفة التمثل ، تلك الصفة التى تخرج صاحبها مـــن قوالـــب التقلـــيد إلى آفاق الإبداع ، الذى يختار له النقد الحديث مصطلح الأصالة تعبيرا عن التأثر الواعى الخلاق ، الذى لايقوم من فراغ ، وإنما يعتمد على دعامات حية قديمة جديدة فى آن . ويحاول هذا القارئ فى الواقع أن يلفت أنظارنا إلى قيمة ما يفعله كاتبنا، وهل اســـتطاع حقـــا أن يأخذ الكأس نفسه ويصب فيه خمرا جديدا- وهو التعبـــير الـــذى اختاره باكثير لمسرحيته فاوست الجديد - أم انه أخذ الكأس ولم يتقدم خطوة بعد ذلك؟

ويفـــيدنا فى تمحيص هذه الاتجاهات أن نعرض للرهان كما ورد عن جوته فنشير إلى إنه مستمد مباشرة من مطلع سفر أيوب من العهد القديم[١] .

فمـــع تســبيح الملائكـــة يندس إبليس محاوراً الله عز وجل ومـــتخذا مـــن الإنسان موضوعا لحديثه الملئ بالنقمة، فهو - وإن لم يكـــن يســـتطيع أن يجارى الملائكة فى تقديم مثل هذا الكلام الطيب، الـــذى يســـوقونه لله - يحاول أن يؤدى خدمة لله ، بكشف حال هذا الإنســـان ، الذى لم يزل- فيما يرى - على طوره القديم ، لم يتغير، حالـــه قد تحسن، وعيشه قد طاب فقط لأن الله منحه ذلك الشعاع من الـــنور السماوى، الذى سماه العقل. هذا مقابل عبارت إبليس فى سفر أيوب: هل مجانا يتقى أيوب الله؟ أليس لأنك سيجت حوله وحول بيته وحـــول كل ماله من كل ناحية، باركت أعمال يديه، فانتشرت مواشيه فـــى الأرض؟ ...."وحين يفخر الرب بعبده فاوست عند جوته ينبرى إبليس معلنا الرهان:

١- يشـــير هيفـــنور مـــن شـــراح العهد القديم إلى احتمال كون مقدمة سفر أيوب وخاتمته كانتا جزئـــيات من كتاب شعبى ظهرت فيه حكاية أيوب . ولا يمكن القول بأية درجة من التأكيد متى ضمت حكاية أيوب إلى السفر كما تعرفه الآن تفسير الكتاب المقدس ص١١ .

هل تراهنني على أن هذا العبد سيأبق من طاعتك، لا أطلب منك إلا أن تـأذن لـي كـي أجـره برفق إلى طريقي وسنتي فيجيب الرب: لاأمنعك من هذا مادام على قيد الحياة[١] هذا أيضاً في مقابل عبارات إبليس في سفر أيوب ولكن ابسط يدك ومس كل ماله، فإنه في وجهك يجدف عليك فقال الرب للشيطان: هو ذا ماله في يدك ولكن لاتمد إليه يدك، ثم قوله: هاهو ذا في يدك، ولكن احفظ نفسه[٢] .

ولسـنا فـي حاجة بعد إلى أن نؤكد تعبير جوته عن الرؤية المسـيحية التي ترى صراعا بين إله يحكم السماء وشيطان له الغلبة فـي الأرض، وهـو صـراع ليس القصد منه مجردا إغواء ، وإنما صـراع يـبدو بين ندين لكل منهما اتباعه، غايته انتصار وجود، أو انتصـار وجود على عدم يقول فاوست لإبليس مشيرا إلى نسيج هذا الصراع "أأنت تحارب القوة الخالقة الأبدية؟ أأنت تريد أن تسلط على

١- العبارة في ترجمة بايرد تيلور الإنجليزية ص ٢٣ :

As long as he on earth shall live.
So long make no prohibition
While Man's desires and aspirations stir
He cannot choose but err.

وتحمـل بعيدا عن المجاز اشتراط الرب على إبليس إلا يمس روح فاوست وقد تحمل ترجمة د.محمـد عـوض القارئ على فهم مخالف انظر ص٤ وفي ترجمة د.عبد الغفار مكاوي عن الألمانية : مابقى حيا على الأرض. فليس ذلك حراما عليك . إن الإنسان ليخطئ مادام يسعى. انظر ص٥١ من كتابه البلد البعيد .

٢- العهد القديم سفر أيوب ص٧٩٢ - ٧٩٥ .

العـــالم أسلحتك الجهنميه لتمحو الوجود وتنشر العدم؟ الخيبة والفشل نصيبك وأولى بك يابن الخراب أن تقلع عن هذا وتنشد أمرا سواه[1].

كمـــا أننا لسنا فى حاجة لأن نؤكد له التزام الرؤية الإسلامية بأن الشيطان مخلوق لا صلة مباشرة له بالله، منذ طرد من رحمته ، فهـــو لا يلـــتقى به، ولا يحادثه حديث الند، كما رأينا فى سفر أيوب، وفى مسرحية جوته، لأنه مثل غيره من المخلوقات فى قبضة الله، بيد أنـــه مسير موجه فى محاولة لدفع الإنسان نحو الخطيئة، دور اختاره لنفســـه أو اخـــتاره الله له، ولذلـــك كله يتحاشى كاتبنا مواجهة فكرة الـــرهان بهذه الكيفية، وتلك التفاصيل فى سفر أيوب وأرميا وأشعياء، والأخـــبار والمزامـــير ويعقـــوب، وصداها فى أسفار العهد الجديد، وتمثلها لدى جوته وغيره .

وآية ذلك أن كاتبا مثل أبو جديد كتب مسرحية "عبد الشيطان" تحـــت التأثير المباشر لمسرحية جوته فى ترجمة محمد عوض محمد متابعاً كثيراً من تفاصيلها الدقيقة، غير أنه لم يشأ أن ينظر فى مسألة الـــرهان بالقـــبول أو التصرف أو الإشارة، وكذلك كان موقف فتحى رضـــوان فـــى "دمـــوع إبليس"، وكذلك فعل باكثير، رغم أنه احتفظ بالكـــأس الغـــربى، وهو يعيد صياغة فاوست جديد حتى أن الشيطان (لوسيفر) حين يتحدث عن ملكوت الله، ويعنى ضمنا وجود ملكـــوت لـــه يجيبه فاوست الجديد المسلم: "ملكوت الله هو كل هذا الكون الذى

---

[1]- فاوست جوته ٤٦ وارجع إلى التمهيد .

نـــــراه . كمـــا نلمـــح حجم الشيطان من خلال مواقفه ذاتها، وهى تتساوق مع الفكرة الإسلامية فهو يتهم بارسلز بالنفاق حين يقول له : الحمـــد لـــك، فيلقنه درسا: الحمد للوسيفر، كل هذا كلام غير منسجم لامعنى له ، قل الحمد لله" . فهو من الموحدين ولكنه فقط، كما يخبر فاوست يشك فى عدل الله وحكمته، ولذلك يفحم حين يرد فاوست عليه مســـتخدما الـــتفرقة المشهورة لدى فلاسفة الإسلام بين عالمى الغيب والشـــهادة، وهـــى التفرقة المستمدة من القرآن الكريم: "اعطنى علم الأزل وعلم الأبد اشرح لك حكمة الله وعدله" .

ومـــع ذلك فلنعترف بأن باكثير لم يكن موفقاً، مع نبذه فكرة الرهان، فى تصوير هذه اللحظات التى جاء فيها لوسيفر ليقبض روح فاوســـت، بـــناء على العقد المبرم ، باعتبار أن هذه الروح ملك له ، مدعيا أنه سيكرمها ، ويجعلها تعيش معه إلى الأبد واضعاً تفرقة بين حقيقة الجحيم الذى يملكه وحقيقة الجنة التى يملكها الله :

لوسيفر: لو عرفت حقيقة الجحيم وحقيقة الجنة لآثرت الجحيم على الجنة .

فاوست : كلا لن أوثر دار العذاب على دار النعيم أبداً .

لوسيفر : مـــا أسرع ما تنكرت لطبعك ! لقد كنت تؤثر المشقة والعذاب على الملذات والمتع .

فاوست : فى سبيل ما هو أسمى وأكرم .

لوسيفر : هــذا مـــا أدعــوك إلــيه الآن، ادعوك إلى الكفاح السـرمدى فـى سـبيل ما هو أسمى من الإخلاد إلى النعيم[١] .

وقد استطاع باكثير أن يستدرك ذلك على لسان فاوست، حين ادعى الشيطان مرة أنه الوجود وأخرى أنه العدم، وثمة وجدت الفكرة الإســلامية طـريقها إلـى فاوست "أنه هو الوجود والعدم هو النور والظلام وهو الحياة والموت .. وأن الله خلق العدم يوم خلق الوجود، وخلــق الظــلام يــوم خلق النور وخلق الموت يوم خلق الحياة" كما استدرك مرة ثانية على لسان فاوست أيضا، ناقداً فكرة الرهان برمتها حين قرر أن الشيطان لا وجود له إلا فى عالم الإنسان "أما فى الكون المطلق فأنت لاشئ"[٢] .

ومــع ذلـك لايبقى وسط هذه الأفكار مكان لتتنازع الملائكة والشيطان على روح فاوست .

فاوست : ابتعدوا عنى .

الملائكة : ابتعد عنه يا ابليس ؛ فلا سبيل لك عليه .

لوسيفر : بل ابتعدوا أنتم عنه لا شأن لكم به، فقد باع لى روحه.

الملائكة : ولكن البيع لم يتم إذ لم تستطع أن تدفع الثمن[٣] .

١- فاوست الجديد . الفصل الرابع.

٢- فاوست الجديد الفصل الرابع .

٣- فاوست الجديد الفصل الرابع .

ولا يــبقى مكــان لحديث لوسيفر الأخير لشياطينه فى نهاية المسرحية : هيا يارفاق إن خسرنا اليوم فقد كسبنا أياما كثيرة .

وإن كنا نعترف أن تلك هى آثار الكأس التى أصر باكثير أن يصب فيها خمرا جديدا، ولم يشأ أن يطهرها جيدا ، كما فعل قبل ذلك فــى إلــه إسرائيل فوقع ضحية لمصادره: كتب العهد القديم والجديد، والتلمود وكتب أخرى كثيرة كتبها اليهود، أو كتبت عنهم فى مختلف العصــور، وظل موزعا بين استغراقه فى هذه المصادر ورغبته فى تطويــع العمل المسرحى للفكرة الإسلامية، وإلحاح القضية السياسية التى يدعو لها. ومن خلال الاستغراق فى المصادر التىوجدها وقادرة على أن تعينه فى قضيته السياسية يعود إلى فكرة الرهان فى صورة تحــد بيــن الله وإبليس. وربما كانت صيغة التحدى هى الصيغة التى وجدها باكثير ملائمة لتطويع الفكرة، كما تتلائم مع التراث الإسلامى فإن إبليس كما صورة القرآن الكريم مابرح يتحدى **{رب بما أغويتنى لأزينــن لهــم فــى الــأرض ولأغوينــهم أجمعيــن إلــا عــبادك مــنهم المخلصين}**[١]، وفى قوله كما فى القرآن **{فبما أغويتنى لأقعدن لهم صراطك المستقيم}**[٢] وفى قوله **{قال فبعزتك لأغوينهم أجمعين إلا**

١- سورة الحجر الآيتان ٣٨-٣٩ .

٢- سورة الأعراف الآيتان ١٦ -١٧ .

عبادك منهم المخلصين}[١] ويبقى أن نلاحظ هذا التحدى من طرف واحد هو إبليس.

فـإذا عدنـا إلى المسرحية فسوف نجد لونا من الأتفاق وراء السـطور بيـن الرب وإبليس، فحين يستعيذ موسى بالله من الشيطان الرجـيم بطريق إسلامى يئن إبليس أنينا مخيفاً "آه . آه . آه أين العهد الـذى بينى وبينك آه. آه هذا ليس عدلا[٢] ويفصح باكثير عن وجود مـثل هذا الاتفاق فى موضع آخر من ملكوت السماء : إن الله يتحدى إبليس بخرق النواميس، وذلك هو قول الشياطين :

الشيطان الثانى : إذن فرب العزة قد مكر بك .

إبليس : اجل ، خرق النواميس .

الشيطان الأول : هذا ليس من العدل .

إبليس : لو كان ثمة عدل لانتصرت عليه من زمن بعيد .

الشيطان الثانى : فاخرق أنت النواميس مثله .

الشيطان الأول : أجل ، هذا من حقك .

إبليس : لو كان ذلك في وسعى لما انتظرت حتى تشير به على[٣].

١- سورة "ص" الآيتان ٨٢ - ٨٣ .

٢- إلة إسرائيل الخروج - ٦٦ .

٣- إله أسرائيل .. ملكوت السماء ص٩١.

وقــد تكــررت نغمــة خــرق النواميس فى غير موضع فى المســرحية، وإن كــان باكثير حريصاً، كما سبق أن ألمحنا على ألا يظهر الإله جنباً إلى جنب مع إبليس فيتيب عنه صوتاً، مجرد صوت آنا أو جبريل آنا آخر، أو صوت الرسل موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام.

ولكــن مصــادر باكثــير تعود فيلمح القارئ صورة المجلس الإلهــى ، كمــا صورته التوراة: الرب والملائكة وإبليس فى صحبة إبلــيس ، الذى خسر رهاناً خفياً باعتماده على اليهود "ليضحكن رب العزة وملائكته ملء أفواههم ، وقضيت القرون أنفخ فيهم من روحي ، وأفــيض علــيهم من ذكائى وعبقريتى ... يجئ هذا الشعب الذى اصــطفيته لــيقوم برسالتى، ويكون عونى فى إقامة ملكوتى ، وحمل الناس على عبادتى وتقديسى فيلغى وجودى[١] ...

ويلاحظ أنه بالإضافة إلى صورة المجلس الإلهى، فثمة ادعاء إبلــيس، وسوف نعود لنرى هل هو ادعاء حقا بأنه ينفخ الروح فيهم، ويفيض عليهم وأن له ملكوتا .

وقــد يقــول قــائل ، وربما كان محقا، إن الشيطان هو الذى يــتحدث ويعلــن عــن مثل هذا الرهان فى صورة تحد، فلعله يدعى ويختلق، وقد يؤيد القائل رأيه بأن التحدى كان من طرف واحد، وأن باكثــير لــم يجمع الله والشيطان معا، وذلك مذهب فى تعليل العمل

---

[١]- إله إسرائيل الحيه ص١٩٠ .

المســرحى مقبول، ولكن يبقى أن باكثير لم يعبرعن ذلك بطريق أو بآخر، حتى فى تلك المقدمة القصيرة التى صدَّر بها المسرحية، وكان يمكنه أن يشير إلى ذلك على لسان صوت من أصوات الملائكة، التى كانت قد ناقشت إبليس كثيرا[١].

ولئــن رفــض أبو حديد فكرة الرهان رفضا مطلقاً ، وحاول باكثــير أن يتصــرف فــيها، فأجهدته المحاولة فى "فاوست الجديد" لتمســكه بأســطورة فاوســت الغربية كما وردت عند جوته ومارلو خاصة، ولوقوعه تحت تأثير مصادره وقضيته السياسية فى ثلاثية "إله

١- ويبدو أن باكثير كان مولعا باقتراض مثل هذا الرهان فعاد إلى تقديمه فى صورة أخرى فى مسرحيته هاروت وماروت، ومصدرها أيضا من كتب اليهود والإسرائيليات المدسوسة لدى المفسرين المسلمين تعليقا على ورد فى القرآن الكريم من ذكر لهذين الملكين. ولم يكن الرهان ثمة بين الله والشيطان، وأنما كان بين الله وملائكته الذين رأوا ما يصعد إلى السماء مــن اعمال بنى آدم السيئة فأنكروها، وحدثوا الله قائلين : هاهم هؤلاء الذين جعلتهم خلفاء الأرض، فقــال عــز وجل لو أنزلتكم إلى الأرض وركبت فيكم ماركبت فيهم، لفعلتم مثلما فعلــوا فاخــتارت الملائكة ثلاثة منهم هم هاروت وماروت وعزرائيل واستقال الأخير لما افتتن بجمال ملكة بابل، ونزل هاروت وماروت فخسرا الرهان، إذا سرقا وقتلا وزنيا، ولا يخفى تطابق الموقف مع إبليس، فقد كان هو الأخر يأبى، مكان الإنسان من الأرض. أرجع إلــى المسرحية مكتبة مصر القاهرة، وانظر فى تفسير ابن كثير حيث يعلق على ما ذكره المفســرون من حكايات حول هاروت وماروت وهى حكايات كثيرة كثرة مقلقة ومضطربة اضــطرابا شديداً قائلا إن حاصلها راجع فى تفصيلها إلى أخبار بنى اسرائيل إذا ليس فيها حديث مرفوع صحيح متصل الإسناد المجلد الأول ص٢٠٣.

إســرائيل" نقول لئن حدث ذلك فإن الحكيم وتيمور وفاروق خورشيد يقدمون تمثلاً لهذا الرهان .

أما الحكيم فيجعله بين سليمان نفسه ، الممثل لفاوست، وبلقيس ملكــة ســبأ، ويقــوم مثل هذا الرهان على أساس معرفة مدى قدرة سليمان، مستعينا بالجنى، على أن يغير من قلب بلقيس :

سليمان : لكــن اعلمي أنى لو أردت أن أظفر بقلبك ما امتنع على ذلك.

بلقيس : أو تستطيع ؟

سليمان : إن الــذى ارتفــع بك إلى قمم السحاب، وأن يسخر الــريح فــى حملك، لقدير أن يهبط إلى أعماق نفسك، وأن يغير ويبدل فى صفحات قلبك .

بلقيس : (فــى شــبة سخرية) إنى لحريصة على رؤية هذه الأعجوبة (تنهض) .

سليمان : سترينها : ......

بلقيس : إلى اللقاء إذن[1] .

ويعلــق الدكتور الحجاجى على هذا الموقف فيرى أن سليمان انساق وراء قدرته وأخذته العزة فحاول كسب الرهان،فسقط، ولم يكن ذلــك السقوط فى وجود رهان متفق عليه مع الشيطان وإنما سار هو وراءه واستخدم الجنى فى ذلك .

---

[1]- سليمان الحكيم ١٠٢ - ١٠٣ .

ويـــأتى الـــرهان عند تيمور فى صورة صراع حول وصية قطـــب الشياطين لخليفته بزعبول "افتح فتحاً جديداً، وشق أفقاً بكراً، وأت الناس بمعجزة تثبت لهم أننا أهل لغير الشر". ولم يكن ثمة تحد للـــذات الإلهـــية؛ فإن الشياطين تعترف لله بالقوة والقدرة فى الأرض والسماء، وإنما التحدى ثمة قائم بين البشر والشياطين، لأن الأخيرين يســـتكثرون علـــى البشر أن يرتكبوا الشر ثم ينسبونه لهم، وهم منه أبـــرياء، ولأن الشـــياطين على علم بأن البشر لديهم قوانين إلهية لا يعملـــون بها، فماذا لو قاموا هم بمثل هذا الصنيع فأصلحوا البشر "إن المولى الأعظم، إله الأرض والسماء قد حبا الأناس بقوانين أنزلها فى كتـــبه المقدسة، قوانين إلهية لا ينفذ إليها الباطل من بين يديها ولامن خلفهـــا، لـــو عملـــوا بها كما تلقوها لما كان على ظهر الأرض من فساد[1] .

وحيـــن يعـــرض بزعـــبول الـــتجربة الجديدة تختلف عليها الشـــياطين، فبيـــنما يرفضها أرقط "عجبا إذا لم نكن نحن للشر وحده أهـــلا، فلأى شئ نكون[2] ويقبلها سبائك" ليس هذا التبديل إلا تجديدا شـــاملا فى مهمتنا، وما أمكر ضرورة التغيير[3] وبعد ذلك بدا الأمر كمـــا يقـــول الدكـــتور الحجاجى فى صورة رهان غير معلن، مؤداه

١- أشطر من إبليس ص٣٥ - ٣٦ ولاحظ النسيج القرآنى فى عبارة الشيطان.

٢- المصدر نفسه ص٢٠ .

٣- المصدر نفسة ص٢٣.

معــرفة قدرة الشياطين على إصلاح البشر وهى فكرة ليست مختلفة عــن الرهان فى فاوست وإن أتت عكسية تماما، استبدل فيها المؤلف محاولــة إبليس إفساد فاوست إلى محاولة الأبالسة إصلاح الناس[١]. والنتـيجة فــى الحاليــن هزيمة الشيطان، فقد هزم مع فاوست، لأن الإنســان مهمــا أظلمــت بصيرته يعود إلى الله بنداء الفطرة، وهزم الشــيطان عند تيمور، وتعلم درساً، مؤداه أنه قد أقام برهاناً صحيحاً علــى أن الإنســان يحمــل فى طيات نفسه أسباب تعاسته ومصدر شروره، وأن بين يديه أن يسعد نفسه.

وقد آثر فاروق خورشيد أيضا أن يحتفظ بصورة الرهان، كما ورد فــى سفر أيوب، غير أنه اتجه إلى التصرف فيها، بما يتفق مع رؤيــته الخاصــة الــنابعة من مكوناته الفكرية، فلم يظهر إبليس فى المســرحية فى هذا المجلس الإلهى، حيث الرب وأبليس معاً وإن كان ثمة حديث يدور بين الشياطين عن انعقاده، ومع ذلك فإن بانجو يعلن دهشته حين يسمع عن انعقاد مثل هذا المجلس الإلهى "إن المسألة فى أول الأمــر تبدو مستحيلة[٢] ويعلن ميريا أن الشياطين أجمعوا على إنكــاره[٣] وإذا أخبر أحدهم بما حدث فتح فمه ذاهلا ووجم مكذباً[٤].

١- د. الحجاجى - الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ص٢٧٨ .

٢- أيوب ص٥٦ .

٣- أيوب ص٥ .

٤- أيوب ص٥٦ .

تلــك أشارات تجعل القارئ يتصور أن ما حدث، أو ما يروى مجرد فكاهة من الفكاهات، كما يقول بانجو ، أو انها أحاديث شياطين ملؤها الكذب، فليس يعقل أن يعود الإله إلى لقاء طريده اللعين .

ثمـــة يستقيم الحدث الدرامى الذى نبذ فيه الكاتب فكرة عرض المجلـــس الإلهى، كما ورد فى سفر أيوب، ولعله، لو لم يكن قد فطن إلى ذلك، كان أقرب من جوته إلى إيراد مثل هذا المجلس، وهو يكتب دراما عن أيوب ذاته، على حين استعان جوته بما ورد فى أيوب ليقدم قضية فاوست:

مـــيريا : إنهـــا صفقة جديدة فى أرض عوص، ذلك الرجل الإنسى أيوب.

تـــادو : أيوب .. آه... لقد حاولت أنا معه كثيراً من قبل كما حاول غيرى.

و ذكـــرنا بقـــوة بســـفر أيوب، فثمة لقاء الرب بإبليس، وثمة إطـــلاق يد إبليس وثمة المصائب التى حلت بمال أيوب ماشيته وثمة الإشارة إلى حين يتوقف على عطاء الله، ولكنها جميعاً فى إطار كونها مجرد حكاية تحكيها الشياطين وتكرها، وتعدها من المستحيلات .

كمـــا يؤكد ماذهبنا إليه أن الكاتب بعد ذلك تخلص نهائياً من آثـــار مثل هذا الرهان المزعوم فلم يكن ثمة شعوربأن إبليس ، الذى يراهـــن الله ، وراء الكـــوارث التى أصيب بها أيوب ، برغم حرص الكاتـــب علـــى أن تقع بنفس الترتيب الذى وقعت فيه فى حكاية سفر

أيوب: اللصوص أولا يقتلون الحراس ويسرقون الأبقار، والنار ثانياً تأتى من السماء ، وتأكل المراعى، وتأتى على سبعة آلاف من الغنم والكلدانيون ثالثا يسرقون ثلاثة آلاف جمل وخمسمائة أتان ، ثم تكون رابعه الكوارث موت أبناء أيوب السبعة وبناته الثلاثة، وفى كل ذلك لايبدو إبليس طرفا فيما حدث.

كمـا يؤكـد ماذهبنا إليه أن فاروق خورشيد لم يلجأ فى نهاية المســرحية إلــى تقديم التنازع التقليدى بين الملائكة والشيطان على أيوب ، وهو التصور الذى تتم به قضية الرهان فى الدراما الغربية ، وذلــك أنه خطط لنفسه فهما لمسئولية الإنسان عما يحدث له من خير وشــر ، بــل خطط لنفسه فكرة عن وجود الشر فى الكون هى فكرة الإســلام الــتى عبر عنها جل كتابنا فى رؤاهم لوجود الشيطان فى الكــون ، ويعبر بانجو الشيطان الثائر فى المسرحية عن هذه الفكرة لزمــيله تادو وميريا، قبل أن يخطو الكاتب خطوات فى سبيل إقناعنا بــأن الإنسان ينتصر إذا قاوم ، وأنه كثيرا مايتخذ من الشيطان عذرا حيـن يحلو له أن يفعل شرا، إن تادو يسأل زميله بانجو : أتنكر اننا نفعــل بالإنسان ما نشاء ؟ فيجيب: بل مايشاء هو أن يصنعه بنفسه ، وما أنتم وما أنا إلا أدوات يستخدمها ليجد العذر فى كل ما يفعل(١) . وحين يعترف تادو انه ينفذ أوامر إبليس يشير بانجو أيضا إلى أيوب الإنسان الذى ينفذ أوامر نفسه لو أخطأ فهو يخطئ لأنه لا يعرف ، ثم

١- أيوب ١٢.

يـــتعلم ، فلا يكرر الخطأ مرتين فلا تموت قدرته، ولا تتحول حياته الدافقـــة إلـــى آلية، إلى تكرار .. إلى شئ بارد لاحياة فيه، إلى هذا الخواء الذى نعيشه[١] .

ثـــم يأتى تصرف كتابنا فى العقد بنفس الكيفية، فقد احتفظ أبو حديد ثم باكثير بصورة العقد كما ورد فى الدراما الغربية ، مع كثير مـــن التفاصـــيل وأغلـــب الظن أن ما تحمله هذه الصورة من طرافة وإثـــارة شـــجعت كاتبنا على الاحتفاظ بها، على أنه بقى مكان لقيمة الـــتراث والـــنظرة إلى الحياة والكون فى إحداث تغيير هنا أو إضافة هناك[٢] .

وكـــان مـــارلو الـــذى يمثل عصر النهضة باضطرابه وشكه وطموحـــه، أول مـــن التقط العقد من التراث الشعبى والدينى ، وكان فاوست عنده يعرف مايريده من الشيطان، وهو مايريده إنسان عصر النهضـــة : أموال الهند ولؤلؤ الشرق، ألوان الفاكهة والطعام، غريب الفلسفات، أسرار الملوك، تغطية المدارس بالحرير ، وطرد الأعداء ، ملك قوى وجيش من الأرواح. وهو خليط عجيب من المطالب العليا

١- أيوب ١٤ .

٢- ومـــع ذلك نسارع قائلين إن كتابنا جميعهم لم يلجئوا إلى تضمين العقد أية صورة من الصور الشعبية الشائعة، فلم يأت الشيطان عن طريق خاتم سليمان أو طاقية الإخفاء أو الخـــروج السحرى ولم يعط الإنسان سوطاً مطلسما مثلا، وهى صور يذكرها قارئ الـــف ليلة وليلة وغيرها من الحكايات الشعبية، وذلك كله يؤكد كتابة العمل المسرحى تحت تأثير الدراما الغربية كما سوف نلاحظ .

والدنـــيا. والنقط البارزة فى هذا العقد تتمثل فى أن يقدم ميفستوفيليس مســاعد إبليس خدماته لفاوست مقابل أن تكون روحه خالصة لإبليس بعــد أربعـــة وعشرين عاما . وأهم هذه الخدمات أن يعيده شابا كما كـــان، علـــى أن يكـــون صك هذه المنحة بالدم، فإذا تجلط الدم فإن الشيطان قادر على أن يسيله، ويقوم الدكتور فاوست نفسه بكتابة بنود العقد، الذى يصبح بمقتضاه ملكا للشيطان جسما وروحا[١] .

وقــد ســـلك الشيطان سبيلة إلى "طوبوز" عن طريق التلويح بحـــياه اللـــذة والقـــوة تلك الحياة التى عرف حاجة طوبوز إليها عن طـــريق التجسس . وكان طوبوز هو الطرف الضعيف فى هذا العقد فقـــد خانته حبيبته، ولم ينفعه علمه الذى كرس له حياته، وقد أصبح فضـــلا علـــى ذلك مدينا بإيجار حجرته التى يسكنها . ولقد اعتصره الألـــم حـــتى إنه ليفقد معنى الحياة ويفكر فى الانتحار، وإن الشيطان ليعرف أن الإنسان يشعر بذاته حين يدفعه الكون بقسوة، وكما يعرف أن الألم من شأنه أن يرد الإنسان إلى ذاته ، يعرف أن اللذة وهى ما يلـــوح به ، قادرة على أن تجعل الإنسان يتخلى عن ذاته ، وبالجملة فإن اللحظة المناسبة لتوقيع العقد يعرفها الشيطان دائما .

وقـــبل أن يتم التعاقد يعرف الشيطان ماذا يفعل، فيقنع طوبوز أن الـــناس بيـــن غـــنى يملك ، ولذلك يركب ، وفقير لا يملك ولذلك يركـــب ، ومن هنا يكون المال أول ما يلوح به لطوبوز ، فيسلم له

١- Doctor Faustus 21 - P .

بذلــك ، الذهــب يكســب الإنسان ماليس فيه ، ويمكنه من أن ينعم ويــتلذذ(١) . ونســارع ونقــول إن الشيطان وهو يتعاقد يفسد لمجرد الإفســاد ويوسوس لمجرد الوسوسة ، دون مقابل من روح الإنسان، لأنــه عند كاتبنا لاحاجة لروح هذا الإنسان ، كما فعل مارلو ، وكما حــدد جوته على لسان الشيطان فى مسرحيته : هاك ما أبتغيه منك : مادمــت فى هذا العالم فأنا أطوع لك من العصا ، وأسرع إلى إجابة أمرك من البرق ، وأعدى خلفه ما تشتهيه من السهم ، وأشد إخلاصا مــن يميــنك حتى إذا حان الحين وانتقلت إلى العالم الآخر ، فهناك فلتطعــنى كمــا كنت هنا أطيعك(٢) وقد استمد مارلو فكرته، وكذلك جوتــه ، كمــا نعرف من الرؤية المسيحيــة التى تصور تنازع الله وإبلــيس على حياة الأرواح ، وهو التنازع الذى تفسره فكرة ملكوت الله فى مقابل ملكوت الشيطان(٣) .

١- عبد الشيطان ٣٣ .

٢- فاوست جوته ص .

٣- عبد الشيطان ص٣٩ ويلاحظ أن العقد يتم بين الإنسان والشيطان عند جوته وسط شك فاوست وسخريته من الشيطان ، ومن أجل ذلك يتحول مثل هذا العقد إلى نوع من الــرهان بيــن الإنسان والشيطان ، يقول فاوست : "لئن استطعت أن تخدعنى بالكذب والنفاق ، حتى أتوهم أننى راض عن نفسى فليكن ذلك هو آخر يوم فى عمرى إنى أنا الــذى يراهنك "على حين يتم العقد عند أبو حديد فى جو من استسلام الإنسان للشيطان وهو ما يمثل فرقا جوهريا بين إنسان أبو حديد المنهار وإنسان جوته المشاكس. راجع فى ذلك د. عبد الغفار مكاوى – البلد البعيد ص٥٥ .

ولا يستخدم الكاتب كلمة الروح فى هذا السياق . وكأنه على وعــى وهو يردد كلمة النفس أكثر من مره على لسان طوبوز : أبيع نفسى، لن أبيع نفسى من أجل الذهب ، أنت تريد نفسى ألخ .

وثمــة وقفة فى هذا السياق فقد رأى الشيطان انه لابد من الدم لتوقــيع على الأتفاق مما يذكرنا بإبليس جوته ، وهو يخاطب فاوست "اكتــب على أى ورقة شئت ، ومتى وصلت إلى النهاية فامض العهد بقطــرة من الدم .. الدم عصير عجيب لايعدل عنه إلى غيره[1] وكما لــم يفصـــح جوته عن سبب اختيار الدم ، ولماذا كان عصيرا عجيبا لايعــدل عــنه إلى غيره ، فعل أبو حديد فإن أهرمن يهون من شأن الجــرح الصغير ، حين استنكر طوبوز أن يجرح قائلا له : لابد من الــدم[2] ، وإن كــان أبــو حديد قد أستطاع أن يستثمر هذه الصيغة الجديــدة التى يغمس فيها الخاتم فى الدم ويطبع فى معصمه بدلا من الكــتابة بــالدم علــى ورقة كما فعل مارلو ، وجوته ، بأن جعل من الــنهاية انتشاراً للخاتم . على جسد طوبوز معلنا أنه عبد الشيطان[3]

١- عبد الشيطان ص٥٩ .

٢- عبد الشيطان ص٤٩ .

٣- أشــار الدكــتور الحجــاجى إلـــى ذلك فى كتابه الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر وأضاف أنه ربما كان أستخدام الخاتم من تأثير ذلك الترابط بين خاتم سليمان والقوة الخارقة ، ويبدو ذلك كما نرى بعيد الأحتمال انظر الكتاب ص٣٠٧ من المصدر نفسه .

كما استطاع أن يفيد منه عن طريق الرمز البسيط الذى يلمحه القارئ فى أعقاب إقناع الشيطان لطوبوز بأن الخاتم لا يمثل شيئاً بالنسبة له ، إذا اســتطاع أن يغطــيه بسوار من الذهب ، إشارة إلى هؤلاء الذين يغطون سوءاتهم بالزينة الكاذبة .

ويشــير أبو حديد صراحة إلى حرصه على إحداث تغيير فى عقد الأتفاق بصورته عند مارلو وجوته ، حين يذكر الشيطان طوبوز بقصته التى كتبها بعنوان فاسطوس الجديد ، معلنا عن رغبته فى عدم تجديد الاتفاق القديم ويقصد اتفاق فاسطوس ، فقد تغيرت الظروف ، ولابــد من أساليب جديدة ، ذلك أن فاسطوس تابع الشيطان ، ومشى على خطته فى مقابل بعض الخدمات، وقد أصبح الناس الآن يسيرون معه تطوعا واختياراً دون أن يقدموا له أرواحهم[1] .

---

[1]- لا يعلق شيطان بول فاليرى أملا على مسألة الروح هذه فى مقابل الخدمات ، ويكاد يكــون الــتماثل تاما مع أبو حديد ثم الحكيم بعد ذلك حين نقرأ لفاوست قوله للشيطان ســاخراً : لم تعد الجحيم تظهر إلا فى الفصل الأخير ، لم تعد تتسلط على أرواح أهل هــذا العصر ، حقيقة يوجد بعض جماعات الهواة الصغيرة والبدائيون ، ولكن طرائقك زالــت بزوال عصرها "ومن أجل ذلك يروى فاوست فاليرى أن أنسب دور يمكن أن يؤديــه الشيطان هو أن يكون مجرد خفير لحراسه أسوار جهنم . ولا يخفى ما فى ذلك ســخرية حــتى فى صيغة العقد التى تتم شفوية ، دون كتابة أودم ذلك أن الشيطان هو الطــرف الضعيف المهدد بان يصبح مجرد ذكرى ، كما يردد فاوست فاليرى . ارجع إلى فأوست كما أراه ص٦٠-٦٩.

ويعلق الدكتور الحجاجى على العقد كما قدمه باكثير فيرى أن المواقــف تخــتلف بيــن الشــيطان وفاوست الجديد عنده عنها بين مفســتوفوليس وفاوســت لجوتــه ، ولكن هذا الأختلاف يسير متابعا فاوســت جوتــه وليس مغايرا له فى البناء ، فإن فاوست يطلب من مفســتوفوليس أن يحــدد شروطه ، لأنه يعرف أنه لا يقوم بخدماته مجانا ، وتتلخص فى أن يعطيه روحه(١) . وتشير المسرحية إلى شئ من ذلك حقيقة :

فاوست : قل لى ما هى شروطك ؟

لوسيفر : شئ واحد كل ما أريده منك هو أن تعطينى روحك .

فاوست : كيف أعطيك روحى ؟

لوسيفر : تطيعنى فى كل ما آمرك به(٢) .

وكــأن الدكتور الحجاجى أحس بصعوبة الطلب - كما أحس فاوســت الجديد المسلم نفسه فتساءل كيف تعطى الروح ؟ لأن إعطاء الــروح بالمعنى التقليدى الغربى لا يتفق مع الرؤية الإسلامية . فقال مدافعاعــن باكثــير "إن الشيطان يفسر ذلك بأنه يعنى أن يطيع روح فاوســت الجديــد الشــيطان فــى كل ما يأمرها به(٣) . ولكن نهاية

١- د. الحجاجى ص ٣٠٢ .

٢- فاوست الجديد الفصل الأول .

٣- الحجاجى ص٣٠٢ .

المســـرحية بالصـــورة التقليدية : حوار فاوست والشيطان ، وتنازع الملائكة والشياطين على روحه يؤكد أن إعطاء الروح كما نص العقد يعنى أن يصير فاوست من نصيب الشيطان فى جهنم ، لقاء الخدمات المقدمة وهذا ما نفهمه من الحوار التالى مع لوسيفر :

لوسيفر : ... لقد وفيت لك بكل ما علىّ .

فاوست : لو صح ما تقول لكانت روحى الآن فى قبضتك .

لوسيفر : ستكون فى قبضة يدى بعد قليل .

فاوست : هيهات .

لوسيفر : أنسيت يامسكين أنك الآن تحتضر ؟

فاوست : لتعود روحى إلى باريها .

لوسيفر : لتعود إلى مالكها .

فاوست : الله هو مالكها .

لوسيفر : بل أنا .

فاوست : لقد انتصرت عليك فى الدنيا فهيهات أن تنتصر على فى الآخرة .

لفوسيفر : اســـمع يافاوست ، لقد كنا صديقين برهة من الزمن فما ضر لو بقينا صديقين كما كنا .

قاوست : كيف تكون صديقا لى وأنت تريد إزهاق روحى ؟

لوسيفر : من قال لك ذلك ؟ بل أريد أن أكرمها وأجعلها تعيش معى إلى الأبد[١] .

ويضاف إلى ذلك أن الكاتب يعمق فهمنا لكون إعطاء الروح لايحـتمل إلا المعـنى التقلـيدى كما ورد فى الدراما الغربية ، حين نلاحظ أن لوسيفر يحاول فى موضع آخر أن يزين لفاوست الحياة فى الجحيم الذى يملكه :

لوسيفر : لـو عرفـت حقـيقة الجحيم وحقيقة الجنة لآثرت الجحـيم على الجنة .. ما ادعوك إليه الآن ، أدعوك إلـى الكفاح السرمدى فى سبيل ما هو أسمى واكرم من الإخلاد فى النعيم .

فاوست : لقـد كشف الغطاء عنى فلا تحاول أن تخدعنى ، إن أهل الجحيم إنما يكافحون فى سبيل الخلاص من عذاب سرمدى لاخلاص منه أبدا ، فهم لا يرتقون ، ولا يتطورون .

لوسيفر : وأهـل النعيم لا يكافحون البتة ، فهم سلبيون على الأرائك متكئون ، لا يعملون ولا يفكرون[٢] .

١- فاوست الجديد الفصل الرابع .

٢- المصدر نفسه الفصل الرابع .

والواقع أن اضطراب باكثير نفسه وتمزقة بين الثوب الغربى الذى آثره ، والفكرة الإسلامية التي امتلأ إيمانا بها من وراء مالاحظه الدكـتور الحجاجى ، الذى يشير فى موضع آخر من دراسته إلى أن وجـه الخلاف بين المسرحيتين هو خلاف مرده غلبة النزعة الفكرية الإسـلامية علـى مؤلف فاوست الجديد: يطلب الشيطان من فاوست الجديـد أن يطيعه فى العالم الآخر، فإن الإنسان إذا أطاعه فى الحياة الدنيا خسر الآخرة[1] .

ومع أن باكثير يستمد أصول العقد من الثوب الغربى فإن أثر مسـرحية أبو حديد "عبد الشيطان" كان قويا فى "فاوست الجديد" فى كثير من التفاصيل وقد سبق أن أشرنا إلى شئ من ذلك . ولكنا الآن نتذكر بقوة أن الظروف التى كتب فيها العقد عند باكثير هى الظروف نفسـها الـتى كتب فيها عند أبو حديد فقد فارقت طوبوز سادى التى أحـبها ، وصـارت لصديق له جاهل ، وكانت تلك هى بداية التمرد الميتافزيقى والتفكير فى الانتحار ثم يأتى الشيطان فى دور المنقذ ، ثم جـاء فاوسـت الجديد ليتمرد ويفكر فى الانتحار فى أعقاب إعراض مرجريـت عنه ودخولها الدير ، ثم يأتى المنقذ أيضا ، وهو الشيطان حقـيقة أن ما يعنى القارئ ليس ورود مثل هذا التشابه بقدر ما يعنيه لمـاذا كان هذا التشابة ؟ ، وما هى دلالته ؟ لقد صار الألم مع الحب

---

[1]- د. الحجاجى ص٣٠٢ .

بدايـــة للتمرد الميتافزيقى ، وهى قضية لا يختص بمناقشتها باكثير ، ولكن يختص بها فى الواقع جيل من كتابنا ويختص بها مجتمعنا الذى يصــير فــيه مــذاق المرأة ومنها الحب لونا شرقياً فيه من الحرمان (الــتخلف والفقــر) أكــثر مما فيه من العطاء (العدالة والغنى) وإن الإنســان المثقف بطبيعته أكثر حساسية فى تلقى الأشياء لأنه مصاب بمرض الفلسفة والدهشة والتساؤل ، أما المجتمع الشرقى فلم يمنح هذا المــثقف ثقافــة يصبح العنصر العاطفى فيها عنصرا أصيلا ، بحيث يعطى عملية التعرف على الأشياء والأشخاص شكلاً أخصب[1] .

ومــن ثــم تبدأ المأساة فإن طوبوز وفاوست الجديد ، ومعهما نظــراء يســهل التعرف عليهم فى أدبنا الحديث ، وجدوا أن الخلاص يتحقق عن طريق واحد هو الحب "المأساة تكمن فى العجز عن التوحد مــع الآخرين عن طريق الحب وأعمق حاجة فى الإنسان هى الحاجة إلــى التغلــب علــى عزلته ووحدته ، إلى أن يرى نفسه فى الآخرين ومعهــم ، والإخفاق فى هذا التوحد يؤدى إلى الجنون والتلاشى لذهاب العقــل وذهاب الجسد نفسه[2] ويؤكد ذلك أن المرحلة التالية لمثل هذا الفشل هى البحث عن المرأة بين عشرات النساء ، وهذا ما فعله طوبوز الــذى تــنقل به الشيطان بين جملة من النساء ، وفاوست الجديد الذى

١- د. مصطفى ناصف رمز الطفل دراسة فى أدب اللمازنى ص١٠ .

٢- د. إبراهيم الهوارى البطل المعاصر فى الرواية المصرية ص٩٩ .

أذاقـــه الشيطان صنوف النساء من كل جنس ،عدا الإسكيمو بناء على طلبه .

كما يؤكد ذلك أن طوبوز لم يكن ثريا فى الأصل ، وإنما كان مطحونـــا مع أبناء طبقته ، حتى إنه ليحمل فقره السبب فى انصراف سادى عنه ، وكذلك كان فاوست الجديد مطحونا لجأ إلى تزييف النقود لكى يحلو فى عين من تحبه . وينبغى أن نفهم تزييف النقود فى ضوء الدلالـــة الرمـــزية لعـــالم ومـــثقف هو الدكتور فاوست ، كما ينبغى ألانتناسى اتخاذ نفس الاستعداد لفهم الدلالة الرمزية للمرأة الهاربة من المفكر الساعى إلى قيم الحق والجمال .

وبالجملة فإن عقد باكثير بهذه الكيفية يأتى متطابقا مع صورته التقلـــيدية : الروح مقابل الخدمات والتوثيق بالدم وإعادة الشباب ، مع فـــروق يســـيرة ، فقد أخذ مفستوفوليس فاوست عند جوته إلى ساحرة لتعيد إليه شبابه ، بينما لم يكن فاوست الجديد محتاجا لأن يجعل لوسيفر يـــأخذه إلى ساحرة ، ذلك أن إبليس فى الصورة الإسلامية منح قدرات هائلـــة تجعله قادرا على التخييل ، وجرح الشيطان نفسه عند باكثير ، ولـــيس فى هذا خروج عن الصورة الإسلامية للشيطان ، فلقد أوضح

المؤلــف قدرتــه على التخييل التى أشرنا إليها ولم يكن جوته محتاجا لذلك[١] .

ومــع ذلك فإن فرقا آخر له قيمته يضاف إلى ذلك ، وهو أن باكثير جعل من الله شاهدا على هذا العقد بمعنى أن الشيطان نفسه هو الذى اقترح أن يكون الله شاهدا بعد أن تم التعاقد :

فاوست : بقي الشهود ، من الذى سيشهد ؟

لوسيفر : الله جل جلاله .

فاوست : الله !

لوسيفر : ألا ترضى به شاهداً ؟

فاوست : لكنه واحد واحد .....

لوسيفر : أقوى من شهادة ألوف[٢] .

حقــا لــم يوضــح لنا باكثير كيف يكون الله شاهدا ، وكيف يحــتكمان إليه، ولكن نهاية الموقف بالتنازع على روح فاوست تؤكد وقــوف الملائكــة إلى جانبة بأمر من الله ، لأن فاوست وإن أظلمت بصيرته فإنه ماحاد عن الصواب بل إن بصيرته أظلمت حقيقة لترى نــور الحــق ، على حين أن الشيطان كدأبه وعد فأخلف ، وتلك هى

١- د. الحجــاجى ص٣٠٤ ويــرى مع ذلك أن التوقيع بالدم لم يكن مبرراً كل التبرير انظر ص٣٠٥ من المصدر نفسه على أن التوثيق بالدم حتى فى عرف الناس أقوى .

٢- فاوست الجديد الفصل الأول .

شـيمته يقـول ملك من الملائكة له : لقد نقضت العهد فلا حق لك ، ويقول آخر أنسيت يا إبليس أنكما جعلتما الله بينكما شهيدا.

وقـد تم العقد بصورة ودية عند الحكيم بين الصياد والجنى ، كمـا فعـل بول فاليرى الفرنسي ويخطط الجنى بنود العقد للصياد ، الذى يشترى حياته بمحاولة انقاذ هذا الجنى ، وتعتمد تلك البنود على حماقـة الصياد وشرفه كما يعترف الجنى نفسه "لست أرى غير حل واحـد .. أن أعود إلى القمقم . وتغلقه على كما كان ، ثم تجثو على أقـدام سليمان ، فتتشفع لى ، وتطلب العفو عنى ، فإذا نجح سعيك ، فـإنى أعطـيك مـا تشتهى نفسك ، وإذا لم تنجح فحسبك أنك أديب واجـبك"[١] . وثمة عقد آخر يبرمه سليمان والصياد ، يصير الصياد بمقتضـاه مسـئولا عن آثار فعل الجنى ، إذا أفسد فى الأرض فهو مذنب، وإذا أصلح فهو المثاب . يقول سليمان "لست أقبل رجوعاً فى هذا الشرط.

١- سليمان الحكيم ٢١ .

. إلـيك جنى يحمل المواهب والعبقرية والقدرة إذا أخدته فاحمل آثار فعله[١] .

وأعجـب ما فى هذا العقد أن سليمان نفسه هو الذى إستخدام الجـنى وبذلـك يقوم التماثل ، ومن ثم التمثل بين سليمان وفاوست ، ذلـك علـى حيـن لم يفكر الصياد مرة أن يستخدم هذا الذى أصبح مسـئولا عن تصرفاته ، والذى وعده من قبل أن يكون طوع أمره ، إذا هـو أنقذه من الحبس . ومرة أخرى حين واتت الصياد الفرصة لكى يطلب ما يشاء بناء على العقد يعلن "لست أجد شيئاً أطلبه[٢] .

ويسـير خط العقد بهذه الطريقة التى يفيد منها سليمان ، حتى فـى هـذه المرة التى أعلن الجنى أنه قادر على أن يأتى إلى الصياد بحبيبته التى ودع معها الحب ، يرفض لأنها لم تجعل له[٣] .

١- سـليمان الحكـيم ص٢٣ راق للحكـيم فى كثير من الأحيان أن يعيد صياغة عقد فاوسـت فى كثير من مقالاته ومسرحياته التمثيلية ذات الفصل الواحد ، كما فعل مثلا فـى كتابه عهد الشيطان حيث لا يظهر الشيطان للكاتب حقيقة وانما يتراءى له بعد أن أصـبح "فـى شبه إغفاءة نصب فيها الخيال مسرحا" ويتم العقد حينذاك على أن يعطيه الشـيطان حـب المعرفة فى مقابل الشباب ، يتم ذلك دون توثيق اعتمادا على شرف الطرفين . راجع عهد السيطان ص١٠ : ٢٦ .

٢- سليمان الحكيم ص٦٣ .

٣- سليمان الحكيم ص٧٨ .

وقـد تعمـد الحكـيم تقديم نوع من المفارقة فى هذا الموقف المترتـب علـى العقد فبينما يرى الصياد أن أفضل ما يتحقق له أن يعـيش إلى جانب سليمان "الحكيم" راغباً عن المرأة التى أحبها ودفع فيها ثمنا غاليا من ثروته ، فيصبح هو الحكيم الذى يكبح جماح الجنى ويصير سليمان "غير الحكيم" الذى يستغل بنود العقد .

وقـد حـاول الجنى بعد أن تحرر بموت سليمان ، أن يغرى الصـياد بعقـد آخر ، وهو الأمر الذى يؤكد إلحاح فكرة العقد على الحكيم، وأنه يحاول أن يقلب الغرض على كل وجه ممكن وهذا العقد الـذى يلوح به الجنى أخيرا يأتى مؤكدا المعنى الخلقى الذى خرج به الحكيم بعد أن ناقش قضية القوة والحكمة ، فإن الجنى يعرض على الصياد أن يجعله ملكا ، وتعود إليه حبيبته التى صارت أرملة سليمان وأن يفتح له كـنوز الأرض ويأتيه بالمجد والسلطان ، ولكن الصياد يعى درس الحكيم الخلقى ، فيرفض رفضاً تاماً إبرام مثل هذا العقد لأنه تعلم درسا مؤلما كما يقـول "إن كلمة لا الصغيرة تجعل كل ما يأتى به الجنى هباء" وهو درس كمـا نلاحـظ يسـير فى اتجاه تقليص دور غير الإنسان فى صنع حياة الإنسـان السـوية التى يرنو إليها فى مسيرة كفاحه فى الأرض فيكون الجنى ثمة المعادل الشيطانى للتقدم العلمى الرهيب ، الذى يقتل به الإنسان فى العالم المعاصر .

وثمـــة ملاحظـــة فـــإن الحكيم لم يكن بحاجة إلى توثيق هذه العقود بالطـــريقة الفاوستية التقليدية ، ويبدو أنه خطر له شئ من هذا القبيل ، حين يقول الصياد للجنى بعد أن اتفقا : "..إذا ختمت عليك القمقم ، ثـــم رميت به وبـــك البحر كما كنت وكان ، وكفيت نفسى المؤونة ، ورجعت إلى شبكتى فـــى أمان الله "يرد العفريت : لن تفعل ذلك .. أنت أحمق ولكنك ذو شرف" ففـــى هذا السياق يقوم شرف الصياد مقام توثيق العقد بالطريقة الفاوستية ، وهو تصرف من الحكيم يذكرنا بقوة بما فعله بول فاليرى(١) .

ويمكننا أن نعود إلى مسرحيته ذات الفصل الواحد "نحو حياة افضـــل" التى كتبت تحت تأثير فاوست لكى نلاحظ مرة أخرى تعمده التصرف فى صورة العقد التقليدية ، فهناك وبعد أن كان المصلح يقرأ قصـــة فاوست ، قصة ذلك العالم الفسلسوف الهرم ، الذى باع نفسه للشـــيطان ، كـــى يرده إلى الشباب ..، أى إلى تلك الحياة التى هى أفضـــل فى نظره كنت اقرأ الآن هذه القصة وأسائل نفسى : ترى لو جـــاءنى الشـــيطان الليلة ماذا أطلب إليه(٢) فثمة الفرض الذهنى الذى

١- يـــرفض فاوســـت فاليرى فكرة التوثيق بالدم ، وحين يكشف الشيطان عن ذراعه المكســـورة بشـــعر كثيف يصيح به فاوست "كف عن الحماقات ، ولاداعى لأخذ دم ، المسألة لا تتعدى الشكليات ، تكفى الأوراق والتوقيعات ولكن الكتابة تنشر اليوم أسرع من الكلام الذى ينتشر بدوره أسرع من الضوء "ثم يتراجع قائلاً" ، لم يعد أحد يرغب فيما يكتب إذن اتفقنا" ويتم التعاقد شفويا . انظر ص٦٩ فاوست كما أراه .

٢- توفيق الحكيم المسرع المنوع نحو حياة أفضل ص٨١ .

أشـــار إلـــيه الدكتور مندور أيضا ، ولكن ما يعنينا هنا أن الشيطان يـــرفض مسألة النفس ومسألة الروح فى مقابل خدماته ، فهذه "لم تعد صفقة مضمونة" لا شأن لى الآن بنفوسكم ، إنى لا أفهمها كثيرا ، من الخطأ التعامل بسلعة غامضة وبضاعة غير مفهومة ، كثيرا ما كانت موضوع غش وخديعة لا ياسيدى أنا اليوم غيرى بالأمس"[١] .

وفـــى "دموع إبليس" حاول فتحى رضوان كذلك الخروج من تأثـــير العقـــد الفاوستى ، وكان الشيطان عنده يحلم بأن يقيم مثل هذا العقـــد القاوستى مع عصماء ، بعد أن أحاط نفسه بكل ما يغريها فهو شـــاب وســـيم ، وهو ولى من أولياء الله ، أخذ الناس بتقواه وحسن مظهـــره، كما يقول ساهر عنه ، جاء إلى عصماء فى صورة تجمع بيـــن فحولته كرجل ، وقوته كصاحب عقيدة كما يعترف لها ، ولكن الأتفاق يسير بعيدا فيقضى بأن تقبل عصماء علاقته الجنسية بها مقابل أن يتوب عن غواية البشر ، وهو اتفاق تبدو فيه براعة الشيطان الذى يقلـــب الحقائق ويلبس الأشياء ثوبا زائفا من أثواب المنطق، فإن أمل عصـــماء كـــان قائمـــا فى أن تقوم برسالة نشر الحق والخير ، التى أوصـــت بها أمها الراحلة . وهذا هو شأن الشيطان دائما يبدو عاقلا وحكيما ومنطقيا ، منذ لوح بالعقل والحكمة والمنطق لآدم وحواء فى الجنة . ومن الغريب أن عباد الشيطان وحلفاءه كما لاحظنا كانوا ممن

---

[١]- المصدر نفسه ٨٥١ .

يــزعمون العقــل والمنطق والحكمة[١] . ولكن هل تقبل عصماء هذا المــبدأ المكــيافللى الــذى يعرضه الشيطان ، إنه كعهدنا به لا يبدأ بالنتــيجة قبل المقدمات ، وها هى المقدمات قبل العقد الذى يريده أن يــبرم "دعيــنى اعــترف : أنا بجوارك أقوى منى بعيدا عنك، أقوى بــروحى ، إذ ما أكاد أحس أن لى قدرا عندك حتى أرانى قادراً على أن أواجــه كل خطر ، وأن أذهب إلى أبعد مدى .. لقد جئتك شيطانا .. ولكنى اليوم إنسان .. لأننى أحببت[٢] وحين تكتشف عصماء فساد المقدمة ، لأن الاتفاق لايمكن أن يتم بين إنسان وشيطان مطرود من رحمــة الله إلى يوم الدين تلجأ إلى عقيدتها تحتكم إليها ، وثمة نسمع فتحى رضوان نفسه يتحدث بلسان مسلم :

الشيطان : أنــا الآن إنســان متمرد على الشيطان ، أنا اليوم تائــب ومستغفر ونادم ، فخذى بيدى وارحمينى أنت التى تستطعين أن تغيرى تاريخ الناس أجمعين .

عصماء : ألــم تســبق إرادة الله ، الم يحتم قضاؤه أن تبقى مطــروداً محروماً حتى يوم الدين ؟ .. وإذا كان قد

١- يطلــب تحــتمس مــن كليوباترا بعد أن بعثا فى العصر الحديث أن تستخدم فتنتها لإغــواء الشــيطان حــتى ينجحا فى بعث مصر الحديثة فروضت كليوباترا الشيطان وشــغلته عن آداء رسالته . انظر : محمد ذكر صالح - مسرحية إيزيس وقد أشار د. فائق مصطفى إلى التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى ص١٧٩ - ١٨٠ .

٢- دموع إبليس ٢٠ - ٢٢ .

عــز عليك أن تركع لآدم ن فهل أصدق أنا أن تركع لبنت من بناته"(١) .

وبذلــك تحــول الفكــرة الإسلامية دون إتمام هذا العقد بين عصــماء والشيطان ، وقد اغتر بإبليس واحد من أعوانه ، فظن أنه يحب حقاً ، وأن الحب قلم أظافره ، ونزع أظلافه وجعله حملا وديعاً، ولكن شيطاناً آخر ، أكثر دراية ، استنكر أن يصبح الشيطان هكذا ، وعــد ما بدا عليه من جراء علاقته بعصماء أموراً شكلية ، ومظاهر تخفى حالة من حالاته الشيطانية .

وفــى ســياق التمثل أيضاً بعيداً عن التقليد ، يمضى فاروق خورشــيد مغيراً صيغة العقد الفاوستى ، على الرغم من درايته به ، وإشارته الصريحة إليه ، مما يؤكد أن له رؤية خاصة ، تفرض عليه

١- دمــوع إبليس ٥٨ - ٥٩ استمد فحتى رضوان من التراث الشعبى تصورة لعلاقة جنسية بين إبليس وعصماء .وقد أشار الدكتو الحجاجى إلى غير واحدة من تلك النماذج الــتى احتفظ بها تراثنا الشعبى فى ألف ليلة وليلة وبقية السير . ولئن كانت الفتاة هى المستســلمة الباكــية المكرهة فى هذا التراث ، كما نعرف من حكاية الجنى والعروس المختطفة فى مقدمة الليالى ، وبنت ملك الهند فى الليلة الثالثة عشرة مثلا فإن عصماء فى المسرحية فتاة قوية الشكيمة استطاعت أن تحول الشيطان إلى آدمى يغضب ويغار، وهذا النوع من التحول فى شخصية الشيطان ونفسيته ، أنما هو من خلق الأدب الشعبى ، وإضافة على إبليس وشياطينه ، أفاد منها فتحى رضوان فى بناء مسرحيته راجع د. الحجــاجى الأســطورة فى المسرح ٣٤٢ - ٣٤٤ د. فائق مصطفى أحمد أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى ص١٦٠ وما بعدها .

التصـــرف فى صيغة العقد بحيث يبدو العمل المسرحى برمته علاجاً لـــه مذاقـــه الخـــاص لقضية الإنسان ، وعلاقته بالقوى المحيطة به وموقفـــه الســـاعى إلـــى الخلاص والخير وهذا مذاق استمده فاروق خورشيد من تراث غنى ، هو تراثنا الشعبى ، فكانت له خصوصيته وتفـــرده . تمامـــاً كما استمد مارلو من التراث الشعبى الغربى للمرة الأولى قضية فاوست ومأساته فكانت الخصوصية ، وكان التفرد . لقد تم العقد والبيع عند فاروق خورشد ولكنه ، وهذا ما يشير إليه ، ليس عقداً فاوستيا تقليديا.

مادى : أغويته بم ؟

إيليا : بم يغوى الشيطان الإنسان ؟ إن الإنسان يبحث عن أشـــياء لا يملكهـــا ، ولا يمكـــنه أن يملكها . ويأتى الشـــيطان ليشـــترى مـــنه نفسه مقابلها الخلود مثلاً ، الخوارق مثلاً .

مادى : وماذا تملك أنت لتغوى الشيطان . الخمر ؟

إيلـــيا : بل المعرفة ، إنه يريد أن يعرف سر جوهر الإنسان المنتصر .

مـــادى : ومـــن أجل أن يعرف باع نفسه لى ، ودللته على السبيل. فانقاد واستبدل بعينه الواحدة عينين [1] .

---

١ - أيوب : ص ١٠٨ .

وحين يشير إيليا إلى الشيطان بانجو باع نفسه له ، كان يقصد فى الواقع إنه قد أصبح إنساناً ، يعرف الأمور على وجه ممكن ، بعد أن كـــان فرداً فى قطيع أبله ، يأتمر بأمر إبليس . ولم يصبح بانجو كذلـــك إلا بعد أن صار إنساناً ، فضم عينا إلى عينيه الواحدة ، على ألا يغلـــق أى واحدة منها لحظة، و أخفى القرنين ، على أن يحتفظ بهمـــا فـــى أعماقه ، كما أخفى نابيه على أن يظهر فقط مع ابتسامه رقـــيقة . والحقيقة أن فاروق خورشيد بمثل هذا التمثل يناقش قضية طالمـــا ألحت على الفكر الفلسفى والفكر الدينى معا فضلاً على العلم الحديث الذى يناقش قضية الاتصال بالأرواح ، ومن ثم يأتى التساؤل عـــن أيهمـــا أقوى،عالم المادة وفيه يعيش الإنسان أم عالم الـــــروح الـــذى قد يستنجد به الإنسان ؟ . ومنذ فترة لاحظ الأستاذ العقاد بحق أن تســـخير الأرواح يـــتم على أيدى أناس لم تعرف عنهم قداسة أو صـــلاح أو علـــم" وكيف تفسر أن عالم الروح كله لم يستطع بجهوده وبواعثـــه أن ينفذ إلى عالم المادة وأن عالم المادة استطـــــاع أن ينفذ إلـــى عـــالم الروح ، وما معنى قدرتنا وعجزها فى هذه الجهود التى لاقوة لنا فيها لغير أدوات التسخير"[1] .

والملاحـــظ عـــند فـــاروق خورشـــيد قوة الإنسان مقابل قلق وضعف الشيطان الذى يأتى هو دون استدعاء مستنجداً بإيليا متسائلاً عن سر هذا الإنسان العجيب الذى يقوى ويضعف ، ولكنه فى الحالين

---

[1]- العقاد . الفلسفة القرآنية ١٠٧ . وراجع التمهيد ص ٢٥ -٢٦ .

صاحب إرادة. هل يبقى لدينا شك ، بعد أن نفحص مثل العقد ، كما قدمه فاروق خورشيد ، فى أن إيليا هو الممثل الحقيقى لأبينا آدم ، الذى فضله الله على الملائكة وطلب منهم ، وفيهم إبليس ، أن يسجدوا جميعاً له ، لأنه يحمل تلك الروح التى نفخها الله فيه ، يعرف مالا يعرفون . وهل نعجب بعد ذلك إذا باع بانجو نفسه لإيليا الإنسان ؟

ونحن بعد نصاب بالدهشة من هذا الإنسان الذى يخيل إليه فى لحظة أن الشيطان قادر على أن يمنحه شيئاً له قيمة فى إحداث التوازن المنشود فى حياته بمقتضى عقد . وقد حاول كتابنا جميعهم أن يؤكدوا أن الشيطان ليس لديه ما يعطيه للإنسان و حقيقة أنه لا عهد بين شيطان وإنسان وأن الشيطان دائماً ما ينقض العقد والمواثيق على نحو من الأنحاء ، عرف ذلك طوبوز وفاوست وعصماء وأزاهير وسليمان ، وكتابنا يريدون منا أن نعرف نحن ذلك أيضاً. ويضيف فاروق خورشيد إلى ذلك أن الإنسان وحده هو الذى يستطيع أن يقدم شيئاً له قيمة للشيطان بتلقينه درساً مؤداه أنه لكى يشعر بقيمته وقيمة الحياة من حوله لابد أن يصير إنساناً .

الفصـل الثانـى

المعـــــرفـة

قضــية المعرفة تمثل النزعة الغالبة على الشخصية الفاوستية فــى علاقتها بالشيطان فى الدراما الغربية ، تلك النزعة التى تعكس روح الإنسان ، الثائرة على عالم محدود قدرى، والخارجة شيئاً فشيئاً من كهف الطمأنينة اللاهوتية ، التى أذاعتها الأديان بين المؤمنين بها . وتحكــى لنا المصادر الأولى للفكرة الفاوستية فى حكاية شعبية أن الإنســان حين عذبه الشوق إلى المعرفة ليل نهار لبس جناحى نسر ، وأراد أن يبحث عن أصل كل شئ فى الأرض والسماء ، وحين عمد الكاتــب الشعبى إلى الشيطان فى حكايته بعد ذلك لم يأت بجديد فهو يســتمد الموقف من روح العصر السائدة . وليس معنى هذا كما يقول الدكتور عبد الغفار مكاوى أن القرنين السادس عشر والسابع عشر لم يتناولا موضوع السعى إلى المعرفة ، بل معناه أنهما عالجاه بطريقة فكـرية موضــوعية ، تنصرف إلى التأملات فى الفلسفة الطبيعية ، فــرجال مثل فيشنو وبارا سيلزوس وكيبلر وليبنتز أرادوا جميعاً أن يعرفوا كيف ترتبط الأشياء جميعها بالكل وكيف يحيا ويؤثر كل شئ فى كل شئ [(١)] .

---

١ – د . عبد الغفار مكاوى . البلد البعيد ص ٤٢ – ٤٤ وقد ظهرت صورة الكتاب الشعبى الأول فى عام ١٥٧٨ ثم توالت الطبعات حتى عام ١٧٢٥ مما يؤكد الذيوع والرواج والقبول فى هذه الفترة . وانظر أيضاً د. عبد الحكيم حسان : مذاهب الأدب فى أوربا الكلاسيكية ص ٧٢ .

ولـــم يفت كتابنا أن يدركوا قيمةً لهذه النزعة لأنهم فهموا -فى الغالب- وهم يصلون بين الشيطان والإنسانَ أن هذا الأخير ميتافيزيقى يشــعر بأن وجوده هو شئ أكبر من مجرد كونه حياً وقد فهموا أن الإنسان ورث هذه النزعة عن أبيه آدم الذى تطلع باحثاً عن شئ أكبر من مجرد حياته ، ولو كانت هذه الحياة فى الجنة .

وكانـــت هذه النزعة هى التى جمعته بالشيطان فى أول علاقة بيـــنهما تعـــرفها الخلـــيقة . وبذلـــك لقن آدم بنية الدرس الأول : أن المعرفة أسمى من حياة الخلود ، وأن الحياة مع الشقاء بمعرفة ووعى أفضــــل مـــنها مـــع النعيم بلا معرفة ووعى ، أو بعبارة أخرى : إن معرفة بلا سعادة أفضل من سعادة بلا معرفة .

ولســـنا نـــبغى فى البداية أن نسوى بين اهتمام كتابنا بقضية المعرفة وصياغتها الفنية معاً ، وما تركه لنا الكاتب الغربى لأكثر من ســـبب : أول هـــذه الأسباب أن كاتبنا ، والإنسان لدينا ، كانت تشغله قضـــايا كثيرة تجعل من قضية المعرفة خصيصة تشغل الصفوة من المكثرثيـــن ، وثانى هذه الأسباب أن الرؤية الإسلامية وجدت سبيلها الـــى قضية المعرفة كما صاغها كاتبنا ، بحيث تطورت وتميزت عن مثيلتها فى الدراما الغربية ، بل إنها أخذت اتجاها معاكساً لتلك الدراما فى كثير من الأحيان ، ومن جهة ثالثة لأن كتابنا مع القراءة الفاحصة لأعمالهم المسرحية لم يلتقوا عند حد معين لمفهوم المعرفة كهذا الحد الواضـــح فى الدراما الغربية التى لاحظنا أن الإنسان فيها يشن حرباً

علـــى القدر (الإله) باحثاً عن المطلق ، وهى الحرب التى انتهت الى إيمانه بألوهيته هو .

كـــان ذلـــك كله لا ينفى عن كتابنا درايتهم بقضية المعرفة ، وصياغتها الفنية فى الدراما الغربية التى تجمع بين الشيطان والإنسان ، وبذلك تتحقق فيما قدموه من أعمال مسرحية الشروط التى يشترطها الـنقاد فـــى الظاهرة الأدبية التى ينبغى لدراستها أن تنتقل من أدب قومـــى الـــى آخر وقد تطورت وتغيرت ، أو بمعنى أدق وقد أولت لتتســـق مـــع التراث الذى انتقلت اليه ، لأن كلمة التأثير معناها فى الغالب التأويل[١].

وقد توحى النظرة الأولى فى مسرحية "عبد الشيطان" بشئ من هـذا الـتماثل[٢] حيـن نقـابل طوبوز بطل المسرحية فى العرض التمهـيدى نعـرف أنه مؤلف وأديب قدم للقراء من الكتب الإكسير المفقـود ، ومذاهب الطوائف ، وفاوسطوس الجديد ، وكلها محاولات جـادة للبحث عن الحقيقة فى حياة الإنسان كما نعرف من الإشارات المـتفرقة فـــى المسرحية التى تدلنا على الطابع العملى للمعرفة كما فهمهـا أبو حديد ، حين نعرف فى العرض التمهيدى نفسه أنه حانق

---

١ – مقدمة جان مارى كاريه لكتاب جويار فى الأدب المقارن .

٢ – يـرى الدكتور / عز الدين إسماعيل أن هذه المسرحية امتداد لأثر فاوست جوته وليسـت امـتداداً لأى فاوست آخر ، ويبدو أنه تيقن من معرفة أبو حديد بفاوست مارلو حين عاد وقرر أن فاوست جوته لا ينفصل عن فاوست عند مارلو . قضايا الإنسان ص ٢٠٧.

علـــى المعـــرفة ، ثائر على ذلك البحث غير المجدى عن الحقيقة ، وحيـــن نلمح جوا علميا : فثمة كتب ملقاة بغير نظام ، وأرفف عليها كتـــب قديمة ، وطوبوز يطالعنا قارئاً باحثاً ملَّ القراءة والبحث لأنها "هراء" و"الكتب قبور".

ويحـــرص الكاتـــب على أن يقدم لنا فى نفس الوقت صديقه كلـــدى الذى "يمد يده الى كتاب ويقلب صفحاته بغير عناية ثم يضعه مكانه" فقد حدد لنفسه طريقاً هو أن يلعب الكرة فى نفس الوقت الذى اخـــتار فـــيه طوبوز القراءة والبحث . ولكن شخصية عبد الشيطان تنتسـب إلى نفسها حين نراه "يضيق بالكتب ويحقد عليها ومع ذلك لا يستطيع أن يفك نفسه من أسارها[(١)] وتنتسب هذه الشخصية إلى نفسها أيضـــاً حين يحمل طوبوز قضية المعرفة ، بمعنى البحث عن الحقيقة وتقديمهـــا للـــناس وهى حقيقة عملية ، سبب فشل علاقته مع سادى الـــتى فضـــلت علـــيه ذلك الشاب الغر كلدى ، أو الأحمق الغبى كما يدعوه الكاتب . ومن أجل ذلك يردد فى مرارة "سادى أنت الأخرى : لســـت إلا رجلاً أؤلف الكتب التى تباع ، ماذا بقى لى من الأمل فى بورانيا ، هما يسيران معاً فى مرح"[(٢)] .

وتشـــعل هذه الأفكار لحن التمزق والضياع فى نفس طوبوز حيـــن ينظر حوله ويصيح "هذه الكتب تنظر إلىَّ كأنها تسخر منّى ،

١ – عبد الشيطان ص ٩ .

٢ – المسرحية ص ١٧ .

هـــى مـــثل الأجـــداث التى تحوى الرمم ، كلهم يسموننى أديباً . ما أســخفها مـــن كلمة ! حتى سادى تضحك عندما تسمينى أستاذها"[١] ولذلك فحين أتاه الشيطان "أهر من" أكد لحن التمزق، وأقر معه عدم جدوى البحث عن الحقيقة ، يخاطبه "هذه الكتب سراب ، هذه الفلسفة التى أتعبتك سراب . هذه العواصف الثائرة سراب"[٢] .

ويـــبدو تفـــرد قضية طوبوز فى المعرفة حين نرى الشيطان يشـــك فى استمرار طوبوز تحت قبضته ، مع امتلاكه لتلك الرغبة ، المتأصـــلة فـــيه ، فى التفكير والتمسك بالبحث عن الحقائق ، ولذلك نجـــده ، بعـــد أن جعلـــه سيد بورانيا يخشى أن يعود مرة ثانية" إلى الأفكـــار البالية القديمة التى تتسلط عليه"[٣] فمهمة الشيطان قد تحددت فـــى المسرحية : أن يحول الباحث عن المعرفة إلى عبد له من حيث هو عبد لشهوة دفينة فى المال والنساء ، بيد أن طوبوز من جهة ثانية أحس بعبوديته الحقيقية للشيطان وبأنه أصبح أداته الرئيسية للتنكيل به وببورانـــيا معـــاً ، ولذلـــك يـــود لو عاد مرة أخرى "طوبوز الأديب الباحث" بعيداً عن الهالة الكاذبة التى جاء بها الشيطان"وتفجر ثريا فى نفـــس طوبـــوز هذه الرغبة ، مع الحب الذى يخشاه الشيطان ويحذر منه، وحين تثنى على ذوقه فى تنسيق أركان قصره المهيب ، وتذكره بأنه كان يوماً باحثاً أديباً يقول : ليتنى لم أعرف الحكم ، ليتنى أبقيت

---

١ – المسرحية ص٢١ .

٢ – المسرحية ص ٢٦ .

٣ – المسرحية ص ١٠٤ .

نفس الأديب الصغير الذى كان يعيش فى السحاب. إنى أتطلع إلى ذلك اليوم الذى تكونين فيه إلى جانبى لكى أهتدى بك وتعودى بى إلى نفسى الأولى"[١] .

وقد نبدأ مرة أخرى تحت إلحاح الرغبة فى رصد المتشابهات فنرى أن ثمة تماثلا فى الوقائع بين فاوست مارلو الذى ضج من المنطق والطب والقانون واللاهوت ووطن نفسه لكى يكون إلها مع السحر والشياطين ، وفاوست جوته الذى يعلن عن غضبه لأنه قضى زهاء عشر سنوات وسط تلاميذه يخادعهم ويغرر بهم ويذهب بهم ذات اليمين وذات الشمال ، ثم يرى نفسه بعد ذلك كله عاجزاً عن أن يدرك أمراً أو أن يلم بشئ ، وطوبوز عبد الشيطان الذى أنفق جُل وقته بين الكتب مقبلاً على حماقة لاقيمة لها . ولكنا نعود فنلحظ أن بحث مارلو عن المعرفة ينظر إليها على إنها قوة ذات خطر لا حدود لها تجعل من الإنسان إلها ، ولذلك لم يكتف فاوست مارلو بالقليل فى علاقته بالشيطان فطلب منه أن يمنحه كتاباً يشاهد فيه جميع الطلاسم والرقى ليستحضر الأرواح متى شاء ، كما طلب منه أن يمنحه كتاباً يرى فيه خصائص الكواكب فى قبة السماء ومواقعها ليعرف حركة كل كوكب واتجاهه، كما طلب منه أن يهبه كتاباً ثالثاً يرى فيه الأعشاب والنباتات والأشجار التى تنمو على ظهر الأرض جميعها ،

---

١ - عبد الشيطان ص ١٢٦ .

ثـم وهبه الشيطان ، ولما يطلب ، كتاباً يستطيع الإفادة منه بأن يأخذ جسده الشكل الذى يختاره من المخلوقات[١] .

أما جوته فالمعرفة بالنسبة إليه معاناة للروح الإنسانى المتطلع إلـى خـوض كـل غمار ضد قيود العالم المحدودة ولذلك لا يسعى فاوسـت عـند جوته لتحقيق هدف معين ، وإنما هو يغامر من أجل المغامـرة ذاتهـا ، فالمغامرة هى وسيلة وغاية فى وقت واحد "ليس التمتع والتنعم هما بغيتى وضالتى ، أريد أن ألقى بنفسى فى مرجل الدهـر الهـائج المضطرب ، أريد أن أمارس النعيم المؤلم ، والغيظ المـنعش ، والنبض الذى ملؤه الحب ، والآن وقد بات صدرى حراً من ممارسة العلوم ، فلن أحول بينه وبين الآلام مهما جلت ، أريد أن أشـرب بالكأس التى يشرب بها سائر الناس ، وأن أرقى إلى أسمى غايـة ثم أهبط إلى أعمق هوة ، حتى يمتلئ صدرى بما يعانيه الناس مـن سـعادة وشقاء فلا تزال نفسى تكبر وتعظم حتى تحتوى نفوس الناس جميعاً ."[٢] على حين كان طوبوز مشدوداً إلى المعرفة مستهاماً بالكتـب حتى سمى "الأستاذ" بين زملائه فى الجامعة ، يقولونها مرة جاديـن ومرات ساخرين ، ولكنه حين تعاقد مع الشيطان لم يفكر فى قضـية المعـرفة والحقيقة التى أرقته طويلاً ، ولم يقدم اضافة لكتابه

---

١ - Marlow , Doctor Faustus p. 23-30 .

٢ - د. عـز الدين إسماعيل-قضايا الإنسان ص ١٦٥- ١٦٦. وارجع إلى فاوست جوته ص٦٠ .

"الإكســير المفقود" يضع أيدى الناس على أحدث الحلول مداواة للفقر والجهل والمرض ، ولا استمرارا نقديا لكتابه مذاهب الطوائف دعوة للقيم ضد فساد الطبقات العليا ، ومن أجل ذلك يرى الدكتورعز الدين إســماعيل أن طوبوز لم يكن مغامراً كفاوست جوته ، ولم يبحث عن التجارب الخصبة المتجددة التى تملأ حياته ، وتصنع لها معنى ، بل يمكن أن يقال إنه لم يصنع شيئاً ، ولم يشأ فى أى وقت أن يضع شيئاً وبذلــك فقد طوبوز ثقته بالمعرفة التى حصلها وفى المثل الإنسانية ، لكنه لم يقم مكانها فى نفسه أى بناء[١] .

ويبدو التباعد بين فاوست جوته وعبد الشيطان ونظرة كليهما إلــى قضــية المعرفة حين نتابع فاوست جوته وهو ينظر إلى الموت علــى أنه تجربة أخرى فى إطار قضية المعرفة التى تؤرقه ، ولذلك حين يفكر فى الانتحار ، وهو ما يفعله طوبوز ، ينظر إلى السم الذى صــنعه بــيده قــائلاً :- أنظر إليك فتخف آلامى وألمسك بيدى فيقل عــنائى ونصبى . إن تيار الحياة المتدفق قد أخذ ماؤه يغيض وكأنما يلقــى بى فى بحر علوى ، وكأنى أبصر صفحته اللجينية تلمع تحت قدمى لقد طلع فجر يوم جديد ، يجذبنى إلى ساحل عالم جديد ، وأحس الآن كأنمــا أســلك سبيلاً جديداً إلى حيث أخترق الأثير ، إلى عوالم وأجــرام ملؤهــا الجــد والنشــاط إلى تلك الحيــاة العلوية والسعادة القدســية" . وقــد تكررت نغمة استنبات المعرفة من الموت فى آخر

---

١ - د . عز الدين إسماعيل قضايا الإنسان ص ٢١٢- ٢١٣ .

كلمـــات فاوست كذلك ، فلقد ظن وهو على عتبة الموت أنه يستشعر مقدمـــاً طعم اللحظة السامية التى طالما بحث عنها فى حياته[١] . ذلك علـــى حين فكر طوبوز فى الانتحار هروباً من الحياة ، التى لم ينل خلالها أملا هو حبه لسادى ، ولذلك يقدم على تحطيم قلبه حتى لاتجد صورتها فيه محلاً من بعده وحتى تزول عنه هذه الآلام المستمرة[٢].

وبهـــذه الكيفـــية يصبح الموت نفسه قضية معرفية لدى جوته وهـــروباً مـــن الحـــياة لدى أبو حديد ، وحين لوح الشيطان لطوبوز بالمـــال والنســـاء عـــدل عن فكرته فى الانتحار على حين لم يعدل فاوســـت عـــند جوته عن فكرة الانتحار إلا بعد أن استمع إلى أناشيد الفصـــح الـــتى ردته إلى عالم الطفولة والصبا حيث النواقيس نغمات ذات معنى وتلاوة الصلوات لذة تفوق كل لذة ، وإلى عالم الشباب فى الوقـــت ذاتـــه حيـــث اللعـــب والمرح والصفاء ، وكلها أمور تدفعه لمواصلة مسيرة المعرفة بالمعاناة .

وحين يفتح الشيطان شهية طوبوز للمعرفة يسأل أول ما يسأل عن النساء بلغة العلماء فى تساميها الخبيث ومحاولة تنصلها مـــن المادة ، فيفضحه الشيطان .

---

١ – فاوست جوته ص ٢٠ ود . عبد الغفار المكاوى البلد البعيد ص ٦٧ .

٢ – عبد الشيطان ص ٢٢ – ٢٣ .

طوبوز : عظيم ، لى شوق إلى المعرفة .

أهرمن : المعرفة ؟ (ضاحكا بسخرية) الأسماء دائماً . ولماذا تختار أن تقول المعرفة ؟

طوبوز : ماذا أقول إذن ؟

أهرمن : كان يعجبنى لو كنت صريحاً . لوقلت لى مثلاً يظهر إنك ماجن ماهر فدلنى على طبائع النساء اللاتى تعرفهن ، لإننى كنت محروماً . كان ذلك يسرنى أكثر من قولك إنك مشتاق إلى المعرفة .[1]

وتبدو قضية المعرفة عند باكثير أثراً من آثار ثقافته الغربية وقراءته لمسرحية عبد الشيطان التى استمد عنوان مسرحيته من إشارة أبو حديد فيها إلى فاوسطوس الجديد الذى ألفه طوبوز ، كما تعد تقديماً للفكرة الإسلامية فى آن واحد .

ويبدأ باكثير بنفس الطريقة فيقدم لنا فاوست الجديد بعد أن أنفق عمره فى تحصيل المعرفة، فلم ينل منها مأربا ، على حين ظلت الحقائق الكبرى محجوبة عنه بل زادته جهلاً ، وعندما يخبره بارسلز صديقه بأن ذلك كان أولى به أن يثير تعطشه للمعرفة ، لا يجيب على ذلك مباشرة ، وإنما يسأل الصديق نفسه لماذا ترك هو المعرفة ؟ ويفتح له صديقه الطريق حين يشير إلى أنه وجد متعاً أخرى أجدر باهتمامه ، وهى إشارة صريحة إلى النساء .

---

[1] - عبد الشيطان ص ٤٣ - ٤٤ .

ويقـترب فاوسـت الجديد من طوبوز حين يتعلق بمرجريت ولكـنه يفـتقدها بعـد أن رحلت إلى الدير فيفقد مع رحيلها إحساسه بالحياة :-

بارسلز : فلم أذن تضع مرجريت فى كفة والحياة فى كفة ؟

فاوست : لأن حـبها كـان آخر سبب تعلقت به من أسباب الحياة . وكنت أظنه عزاء عما سواه ، فإذا هو باطل كأباطيلها الأخرى فلأى شئ أعيش ؟

بارسلز : عش للمعرفة .

فاوست : المعـرفة ؟ قد علمت يابارسلز أننا أنفقنا شبابنا كله فـى طلـبها وتحصـيلها فلم نظفر منها بطائل وبقيت الحقائق الكبرى محجوبة عنا بل زدنا بها جهلاً .

بارسلز : أليس هو أحرى أن يثير تعطشك لها ويزيد نهمك ؟

فاوست : أفـلا تسـأل نفسك يابارسلز لماذا نبذتها أنت قبلى وكنت حفياً بها مثلى ؟

بارسلز : إنمـا وجدت فى الحياة متعاً أخرى أجدر باهتمامى وأولى(١)

---

١ – على أحمد باكثير فاوست الجديد الفصل الأول .

وحيــن اتفــق مــع الشــيطان رفض أن يكون ثمن الاتفاق مرجريت وحدها فطلب منه المعرفة الشاملة والصحة والقوة والشباب والشهرة والحب العارم وحسان الدنيا :

فاوست : كلا ، إن لى مطالب أخرى أهم وأعظم .

الشيطان : ليست أهم ولا أعظم عندك .

فاوست : أتحكم عليها قبل أن تعرف أولاً ما هى ؟

الشيطان : أعرفها يافاوست بل أراها أمامى هى فى ثنايا مخك

فاوست : ما هى ؟

الشيطان : المعــرفة الشــاملة والصحة الكاملة والقوة والشباب والشهرة .

فاوست : والحب العارم كيف نسيت الحب العارم ؟

الشيطان : كلا ما نسيته فقد ذكرته فى المقدمة .

فاوست : مع مرجريت ؟

الشيطان : نعم .

فاوست : كلا وحدها لا تكفى أريد حسان الدنيا جميعاً .

الشيطان : موافق .

فاوست : وأريد أن أعرف كل شئ فى الكون .

الشيطان : موافق .[١]

ويتســع مفهوم المعرفة لدى باكثير ليشمل البحث العلمى حين يقدم لنا فاوست فى معمله وقد فشل بين كتبه فى أن يجد حلا لمعادلة علمــية تســهم فى دفع أبحاثه العلمية المتطورة ، ويبدى له الشيطان رغبة فى مساعدته مقابل أن يراه وهو يفسق بإيمى "المرأة الشهية" . كمــا يتسع مفهوم المعرفة لدى باكثير ليشمل البحث العقائدى ، حين يقــدم لنا فاوست الجديد وقد شغلته قضية الإيمان بإله واحد يعبده بعد أن يعــرفه عــن يقيــن "وعن طريق العلم" ليدعو الناس جميعاً إلى معرفــته ثــم عبادته . وحين يسأله الشيطان : أتريد أن تجعل الناس كلهم آلهة ؟ يجيبه بل أريد أن أجعل منهم مؤمنين" .

ويلمــح القــارئ الفكــرة الإسلامية متغلغلة فى أعماق بطل المســرحية الإنســان الذى بحث عن نوع من المعرفة هو حنين إلى الكمال وليس تحديا للإله كما نلحظ عند كتاب الدراما الغربية ، ومن أجــل ذلــك فقد أحرق فاوست الجديد كتبه وأبحاثه جميعها فى نهاية المســرحية لا لشئ إلا لأن الشيطان هو الذى أعانه عليها ، برغم ما

---

١ - فاوست الجديد الفصل الأول وقد نص العقد بين فاوست الجديد والشيطان من بين مــا نــص عليه أن يقدم الشيطان له "تراث الإنسانية وكنوز المعرفة الشاملة "لدى كهنة وادى النيل وحكماء الهند والصين وفلاسفة الإغريق ، ولما كانت تلك المعرفة موجهة من الشيطان فقد زادته جهلاً كما يقول .

قد يبدو فيها من فائدة للبشر[1]. كما أثنى على بارسلز حين قتله فقال لــه وهو يحتضر : إنك لا تعلم يا بارسلز إنك بقتلى قد أسديت خدمة كبيرة للبشرية وكان الدرس الذى لقنه فاوست لبارسلز قبل أن يموت أن الشــيطان لا يملك سوى الخمر والنساء والقمار ، ولا يملك علماً نافعــاً من دون الله وإن كان من قبل قد أشار – مجرد إشارة – إلى ذلك حين عرض عليه الشيطان خدماته فى أول لقائه فسخر منه قائلاً: مــا عــندك غير النساء ، ولا شئ غير النساء وبذلك يصبح فاوست الجديــد أكــثر ثباتاً من عبد الشيطان الذى تداعى سريعاً أمام سطوة المال والنساء .

وعلــى حين تخلى عبد الشيطان عن قضية المعرفة والحقيقة مــع المال والنساء ، فقد كان فاوست الجديد أكثر اقتراباً من فاوست جوتــه الــذى طلــــــــــب المعرفة مع المعاناة ولكن فى تجربة

---

١ – أفــاد باكثــير من عبد الشيطان وذلك حين نرى فاوست الجديد وقد أرقته قضية علمــية يتم على أساسها تحويل الصحارى إلى جنات كما عنى قدرى فى عبد الشيطان بقضــية مماثلة يتم بمقتضاها تحويل الطاقة الشمسية إلى طاقة حرارية ، ولعل باكثير أراد أن يفســر مــا ورد فى عبد الشيطان من إشارة إلى الإكسير المفقود ولعله قد أراد بذلــك أمراً آخر إذ أنه لا يمكن أن تتحول الأرض إلى جنة (خير مطلق) ولا بد من وجود الصحراء (الشر بالمعنى الإنسانى) ليكون لدار البقاء فى الآخرة كيانها وحقيقة وجودهــا فتكوّن بذلك فكرة إسلامية أخرى يتضمنها العمل المسرحى عنده الذى يسر جملة فى إتجاه تقديم الرؤية الإسلامية والواقع أن أستاذية أبو حديد لباكثير لا تبدو فى هــذه المســرحية فقط ، فقد كان لها أثر ظاهر فى أول أعمال باكثير وهى مسرحية إخــناتون ونفرتيتى التى كتبها بالشعر المرسل مترسماً خطا أبو حديد فى مسرحياته : خسرو وشيرين وعمرو شاه ومقتل عثمان.

إسلامية تتدرج بالمعرفة من الأرض إلى السماء ، وترمى إلى إقناعنا أن معرفة الشيطان فاتحة خير للتمييز بين الخير والشر .

لوسيفر : فاوست عهدى بك تنشد المعرفة الشاملة .

فاوست : ولكنى لم أجد ما أريد عندك .

لوسيفر : مـــا كـــان يعجزنى لولا قيد الحياة الذى يربطك بـــالأرض أما بعد الموت فسيكون لك عندى كل ما تريد .

فاوست : أنا ذاهب إلى من عنده العلم كله فما حاجتى إليك ؟

لوسيفر : لن يجود لك بكل ما تريد أو قد نسيت غيرة الألهة ؟

فاوست : التى اخترعتها للبشر .

لوسيفر : حقاً ولكنى اخترعتها على مثاله هو .

فاوس : كـــلا بل اخترعتها على مثالك أنت . إنك تغار من البشر لأنك عاجز ضعيف

لوسيفر : بعد كل الذى أسديته إليك ، ما أنكرك للجميل !

فاوست : لست أنكر جميلك . أتدرى ما أكبر جميل لك عندى؟ إنك زدتنى إيماناً بالله وما شهدت الحقيقة الكبرى إلا بعد ما عرفتك [١]

---

[١] - فاوست الجديد الفصل الرابع .

ويذكــر القارئ مع هذا الروح الإسلامى مقالة الأستاذ العقاد المســتمدة كذلك من الفكرة الإسلامية أنه يوم عرف الإنسان الشيطان كانت فاتحة خير فلا جرم كان تاريخ الشيطان تاريخاً للأخلاق الحية فــى وجــدان آدم وبنيه ، حيث تمتحن الأخلاق الحية بمحنه المعرفة والجهل ، كما تمتحن بمحنة الخير والشر [١] .

يلح باكثير على هذه الفكرة الإسلامية إلحاحاً شديداً حين يعود فاوســت لــيواجه الشيطان معلنا أنه لا وجود له إلا فى عالم الإنسان حيث الخير والشــر، أما فى الكون المطلق فلا شئ للشيطان ، حيث الله وحــده هو المــوجود ، وهى فكرة تقف على الطرف الآخر من الفكــرة الكتابــية عن الشيطان صاحب القوة ، والذى يشارك الله فى ملكه [٢] .

وبهذه الطريقة يقتنع القارئ بأن وجود الشيطان حقيقة نافعة وصادقة لامجاز فى لفظها ولا فى معناها ، لأن الإنسان كما خلقه الله يعــرف الخير من الشر والشر من الخير ، لتأتى خطوة أخرى ألزم مــن تلك الخطوة الأولى كما يقول الأستاذ العقاد ، وتلك هى معرفة الخير فى الصميم .

وقــد عــبر الكاتــب فى نهاية مسرحيته عن ذلك مع توجيه مســرحى بــأن موسيقى عذبة ملائكية علوية تملأ أرجاء المكان مع

---

١ - العقاد ابليس ص ٣-٥ .

٢ - ارجع إلى التمهيد . وارجع الى:

David L. cooper what man must believe p. 224 .

كلمـــة الله يـــرددها فاوست الجديد الذى طالما تشوف للحقيقة الكبرى التى لا حقيقة بعدها ولا قبلها .

ويـــناقش باكثير من خلال قضيه المعرفة أيضاً مشكلة أثارها إنسان الغرب فى عقل الإنسان الشرقى ، وهو هنا هذا الشيطان الذى لا يـــرى أى لقـــــاء بين العلم والدين ، فمن أهل العلم من لا يؤمن بالديـــن ، ومن أهل الدين من لا يؤمن بالعلم . ولم تكن لتلك القضية فـــى تراثـــنا مالهـــا من خطورة فى التراث الغربى بدءاً من فلاسفة الـــيونان ، حيث اتخذ هذا الصراع لديهم وبعدهم صورة صراع بين الديـــن والفلســـفة ، باعتبارها التأويل العقلى للعالم والحياة ، وجاءت المسيحية فأشاعت الحكمة "اعط ما لله لله وما لقيصر لقيصر" وفسرت مـــع الكشـــوف العلمية ليس فقط على أن الملكات الدينية فى الإنسان لـــيس لها شأن بملكاته العلمية ، بل على أنه يوجد فى الأشياء نفسها عالمـــان ، همـــا الفكر والمادة : الميدان الروحى والميدان الزمنى ، وليس لأحدهما أن يتدخل فى شأن الآخر[١] .

وكـــان أوجست كونت ثم نتشة من بعده قد أذاعا على التوالى أن الإنسان الاجتماعى أو الإنسان فحسب مقياس للمعرفة الإنسانيـــة، وقـــاعدة لهـــا ، وبذلك فتح باب للمباحث الميتافزيقية لم يقفل ، وكان فاوست جوته تعبيراً عنه فى تطلعه وتمرده الرومانتيكى[٢] .

---

١ - اميل بترو . العلم والدين فى الفلسفة المعاصرة ص ٣٨ .

٢ - المصدر نفسه ص ٦٧ .

ولــيس من قبيل المصادفة أن يكون حليف الشيطان هنا عالماً من علماء الفلك أو الطب ، والصيدلة بل أنه دكتور أيضاً .

وقــد الــتقط كاتبنا القضية بإطارها فكان فاوست عنده ليس مجرد كاتــب وإنما هو عالم كيميائى صيدلى فلكى . الخ ، ولكنه إلى ذلك مسلم يحــاول جــاهدا أن يثبــت عدم وجود تعارض بين العلم والدين ، بل إن طموحـــه يزين له السعى عن طريق العلم للبرهنة على الحقيقة الكبرى ، حتى لا تكون المشاهدة ومضة خاطفة ، " حتى يستطيع الناس أن يدركوا مثلما أدركت في أى زمان وفى أى مكان" [١] .

ولكن فاوست الجديد يكتشف أن تلك الدعوى وإن كانت جديرة بالاهتمام هى دعوى الشيطان ، الذى يحدثه على لسان بارسلز حاملاً تلك النزعة المادية المعروفة : "ولكن ما قولك فى الرحمن عز وجل ، ألــيس فى قدرته لو أراد أن يكشف لك هذا السر العلمى فى لمحة خاطفـــة .؟ لماذا تركك تحت رحمة الشيطان يلعب بك كيف يشاء؟[٢] ويتوقف فاوست لدى معرفته أن تلك دعوى الشيطان فيرد : كفى أنت الشيطان بعينه .[٣]

وابــتعد تيمور عن إثارة قضية المعرفة بالطريقة التى قدمت خلالهــا فـــى المسرح الغربى قبله ، وآثر أن تسير هذه القضية فى

---

١ – فاوست الجديد الفصل الثانى .

٢ – المصدر نفسه الفصل الثالث .

٣ – المصدر نفسه الفصل الثالث .

مسـرحيته" أشطر من إبليس" فى إطار الفكرة الإسلامية التى يتفوق فيها الإنسان على الشيطان . ويقيم تيمور فى المسرحية صراعا بين المعرفة الإنسانية التى يتسلح لها الإنسان بالعقل والعاطفة ، والمعرفة الشـيطانية الـتى يتسلح لها الشيطان بالسحر والوسوسة . والإطار الخـارجى للحـدث الدرامـى بسيط ويبدأ بتسليم الشياطين للإنسان بـالقدرة والاقـتدار ، حـتى إنه ليتفوق عليهم فى صناعة الشر التى أتقـنوها وتخصصـوا فيها ، ومن أجل ذلك فهم يفكرون فى طريق جديد لغزو عالم الإنسان هو طريق الخير . ولسنا نبغى تقديم عرض للمسـرحية يـتابع أحداثها ، وإن كان لابد أن نشير الى أن تيمور قد مهـد لانتصـار الإنسان فى هذه التجربة فى أكثر من موضع ، فقد عـرف الشيطان الحب من اتصاله بالإنسان ، وهذا سبانك يدافع عن الشـيطانة الفقيرة هلاهيل ثم يغازلها فى رقة وعذوبة ، فيتهمه زميله إعصـار بأنـه لطول إقامته فى الأرض قد عاد بجرثومة من جراثيم البشـر هـى جـرثومة المغازلة[1]. كما عرف الشيطان الخمر عن طـريق الإنسـان ، ولذلك تعجب الشيطانة خلوب من زميلها زفاف الـذى أوفدته الشيـاطين لنشر السكر بين الناس ، فلم يحقق ما سعى له ، وعاد مخموراً لا يفيق . وتعجب خلوب من قوة هذا الآدمى على إضـلال غيره "قادر هو أن يفسدنا نحن .. نحن الشياطين[2] ، بل إن

١ - اشطر من ابليس ص ٣٤ .

٢ - اشطر من ابليس ص ٤٦ .

الشـياطين فـي محاولـتها لإفساد الحياة على الإنسان تأثرت بحياته وأخـذت فـي تقليد بعض أفكاره فأقاموا مجلسا للأمن مثل الإنسان ، ولتكن من وحى بنى آدم أو وحى ابن آوى كما تقول خلوب ايضاً .(١)

والملاحظة العامة فى قضية الصراع أن الآدمى زبرجد نازل الشـياطين مدفوعـاً بما فطر عليه الإنسان من تطلع إلى المجهول ، ورغـبة فـي المخاطـرة ، فهو يأتى إلى منطقة البحيرة مدفوعاً بما يسودها من أسرار وما يحيط بها من غموض ، وتزداد رغبته تأججاً حيـن يلاحـظ أنهـا مغشاة دائماً بالسحب ، فلا تكاد تنقشع عنها . ويكشف تيمور عن قضية المعرفة الإنسانية المحكومة بتطلع الإنسان الدائم إلى المجهول واثقاً فى قرارة نفسه بأنه هيهات له أن يصل يوماً إلى إزاحة النقاب عن أسرار الوجود ، ولكن الإنسان مع ذلك يأبى إلا أن يمضى في عملية البحث والتساؤل ، وكأنما هو يتمسك على الأقل فـي كثير من الحالات بحقه المشروع فى التساؤل والتعجب والدهشة وحـب الاستطلاع وربما لحاجته إلى الدفاع عن الحياة ، والرغبة فى العمـل علـى استبقائها ، والحوار التالى بين زبرجد وتابعه زعرور يقدم لنا تلك الفكرة :

زعرور : ولكن فيم تعرض نفسك لهذا الخطر الجسيم ؟

طفيان : حقاً لا أدرى

زعرور : أليس من دافع يحدوك على هذا العمل ؟ أليس من غاية

---

١ - اشطر من ابليس ص ٥٠ - ٥١ .

تريد أن تبلغها ؟

طفيان : أتحسب يا زعرور أن لكل إنسان غاية ينشدها فيما يقبل عليه من مخاطر ، وما يتجشمه من صعاب ؟

زعرور : أوضح يا سيدى فأنى لا أفهم .

طفيان : ربما ألقى المرء نفسه فى أعظم مخاطرة لالشئ إلا لنزوة طارئة ، إنه ليجد نفسه مسوقاً فى طريقه لا إرادة له فى ذلك ولا خيرة ، يدفع خطاه باعث خفى مجهول . حقا إن نفس الآدمى لهى لغز الألغاز (يصمت هنيهة ثم يستأنف قوله) ولكن هذا هو الإنسان وتلك هى ميزته التى تفرق بينه وبين خلق الله أجمعين [١].

ولم يكن غريباً بعد أن يكون درس المعرفة أول ما يلقن زبرجد لأزاهير بعد أن أتاها متجاوزاً أحراسها من الجن ، فبعد أن اقتنعت ثمة بأن الرغبة فى المعرفة شر ينبغى الابتعاد عنه وحين تبدو يائسة من المعرفة الشاسعة والمجهول العظيم الذى تراد خارجا عن نطاق المستطاع يجيب زبرجد عن الإنسان : ما نصل إليه لا يخلو من نفع ، ولعله يسلمنا إلى غير التافة الضئيل[٢] .

---

١ – أسطر من إبليس ص ٧٤ وقد تنكر زبرجد فى زى طفيان الشيطان .

٢ – أسطر من إبليس ص ٨٢ .

ويولــع توفـيق الحكيم فى العادة بتقديم الصراع بين قوتين تــتجاذبان الإنســان العقل والقلب ، القوة والحكمة ، الفكر والعمل ، الشــر والخــير ، الحقيقة والخيال ..إلخ . ومن خلال هذا اللون من الصراع أذاع فكرته عن التعادلية ، التى يفهم منها طلب الحكيم لنوع مــن التوازن بين القوى التى تتجاذب الفكر الإنسانى . وفى مسرحية "ســليمان الحكيم" لم يستطع سليمان أن يحدث هذا التوازن المطلوب بيــن الحكمة والقوة ، تلك الحكمة التى منحه الله إياها فصار عارفاً للظاهر والباطن ، والقوة التى يستمدها من تسخير الجن والشياطين ، وخاصة الجنى الذى أوهمه أنه يستطيع أن يفتح الطريق المغلق، ولو كان هذا الطريق يؤدى إلى القلب الإنسانى[1] .

ونسارع ونقول إن الحكيم لم يشأ أن يجعل من سليمان فاوست آخــر ، مــع درايته التامة بقضية فاوست فى الآداب الغربية ، لأن سليمان كان مؤيداً من السماء باعتباره نبياً قد أُعطى الحكمة والقدرة

---

[1] – يناقش الحكيم قضية المعرفة على النحو نفسه فى مسرحيته شهر زاد حيث يدور الموقــف العام فيها فى إطار العقل والقلب فى صورة معكوسة لفاوست ، فشهريار شبع من الجسد ، ومل البقاء فى حدود العاطفة ، واشتاق إلى معرفة الحقيقة مجردة ، تلــك الحقيقة التى يتخذ شهر زاد رمزا لها ، ويظل سائراً فى طريق التجرد من ماديته بجهوده الفكرية التى ينوء بها أحياناً ، فيتردد فى طريقة ولكن لا يلبث فى عاقــبة أمــره ان يكشف عن فشل جهوده فى محاولة التجرد من جسده وعاطفته ، وبذلــك يكــون شــهريار قــد سار فى الطريق المضاد لما سار فيه فاوست ولكن قضــيتهما واحــدة : العقــل والقلــب وهــى القضية التى فجرتها الرومانتيكية . للمــزيـــــــد من التفاصيل ارجـــــــع إلى د. محمد غنيمى هلال – الأدب المقارن ص ٢٧٣ – ٢٧٤ – ٢٧٥ .

على تسخير الشياطين ، فإذا استمع لما يوحيه إليه الجنى "الجأوا إلى دائمـاً ، وأنـا الكفـيل بانتصاركم " فقد أنصت لكائن أقل منه مقدرة وحكمـة ، بينما لجأ فاوست عند مارلو وجوته وفاليرى وغيرهم إلى الشـيطان الأقـوى . وقد كان فى استطاعة سليمان أن يحبس الجنى مـتى شاء فى قمقم فيستريح من نزعاته الشيطانية : "الحياة الحقيقية لمـثلى ليست فى الانطلاق الهائم فى الفضاء ، إنما هى فى التركيز والـتكريس لخدمـة غرض نفيس .. آه الحرية .. الحرية امنحونى بـربكم حرية العمل "ولكنه لم يفعل وأطلق يد الجنى حرة ، لأنه فقد الـتوازن الذى يطلبه الكاتب بين الحكمة والقوة ، ولم يدرك سليمان ذلك إلا بعد فوات الأوان :

سليمان : الآن أدركت لماذا أعطانى ربى ما لم أسأل وهو السلطان والغـنى والقـدرة إلى جانب ما سألت وهو التمييز والحكمـة ، هـا هـنا الامـتحان العسير : ها هنا الامتحان العسير .

بلقيس : حقاً ما أعز الملاءمة بين هؤلاء جميعاً !

سليمان : ربمـا كانـت الحكمة الحقيقية هى فى أن يعرف الإنسان كيف يحكم قدرته ، وهأنذا قد فشلت فى ذلك، وإذا بصيرتى تطفأ لحظة تحت رياح قدرتى العاتية[1] .

---

[1] - سليمان الحكيم ص ١٤٠ .

وقد استخدم سليمان قوته بعيداً عن الحكمة فيما ينبغى وما لا ينبغى ، حتى أنه ضل عن الهدف الذى من أجله دعا ملكة سبأ ، فقد أراد أن تــأتى إلــيه ليدفعها إلى الإيمان وكانت تعبد الشمس ، ونسى ذلــك وأراد أن تؤمــن بــه وتعطــيه قلبها بعد أن بهرها بكل أنواع الأعاجيــب ، وقبل وسوسة الجنى الذى حول له حبيب بلقيس الأمير الأسير منذر إلى حجر ، وبذلك داس الملك قلب إنسان . فعل سليمان ذلــك على الرغم من إنه واجهنا منذ بداية المسرحية متحسساً الخطر الذى يهدد حكمته من عدو لم يستطع أن يتبينه :

صادوق : إنــك لتعرف لغة النمل والطير وتحكم الجن والإنس .

سليمان : هذا من فضل ربى .

صادوق : لقد جعل فى يدك القدرة وفى رأسك الحكمة .

سليمان : الحكمــة آه أرجو ان تظل في رأسي طويلاً . إني لأخشي عليها من عدو لست أتبينه .[1]

بيد أن سياق العمل المسرحى فى سليمان الحكيم ، وقد أُتخمه المؤلــف بعــدة قضايا يشكك فى قيمة القوة والمعرفة اللتين اجتمعتا لســليمان ، ولما يستطع أن يحصل على بغيته ؛ لأنه لم يتعلم الدرس الــذى تعلمــه الصــياد البسيط "لست أجد شيئاً أطلبه" حين طلب منه سليمان أن يأمر فيُستجاب له .

[1] - سليمان الحكيم ص ٢٥ .

وقد تعلم الصياد الدرس من سليمان نفسه حين تراءى له الله ليلاً في حلم وقال له اسأل ماذا أعطيك ؟ فأجاب : أعط عبدك قلباً فهيماً ليحكم شعبك ويميز بين الخير والشر فأجابه الرب : ومن أجل أنك قد سألت هذا الأمر ولم تسأل لنفسك أياماً كثيرة ، ولا سألت لنفسك غنى ، ولا سألت أنفس أعدائك ، بل سألت تمييزاً وحكمة هو ذا أعطيتك قلباً حكيماً (١) .

وعلى هذه الصورة يصبح الصياد هو الحكيم الوحيد فى المسرحية الذى استطاع أن يسوس الجنى منذ اللحظة الأولى ، وتوقف عن الاصغاء لوسوسته حين أتاح له أن يلقى حبيبته ، التى حُرم منها بإراداته ، والتى أصبحت زوجاً لسليمان ، ويعترف سليمان الحكيم للصياد بذلك :

سليمان : ماجريمتك إذن ؟

الصياد : الإصغاء إلى إغراء العفريت . أليس هذا ذنباً كبيراً ؟

سليمان : ولكنك عدت فأصغيت إلى صوت الحكمة وضميرك قبل أن تسير خطوة نحو الخطيئة ، ولكنى أنا الذى سار فى طريقها خطوات (٢) .

---

١ - سليمان الحكيم ص ٦٣ - ٦٤ .

٢ - سليمان الحكيم ص ٦٣-٦٤ .

وينشأ لدى القارئ بالضرورة إحساس بالسخرية مع عنوان المسرحية سليمان الحكيم ، ومع السياق الذى تطورت فيه هذه الشخصية داخل العمل المسرحى بدءاً من القوة والحكمة وإنتهاء بالإحباط والتردى مع فكرة أقرب ما تكون إلى العبث بمفهومه المعروف والذى تنكر له الحكيم كثيراً[1] ومن أجل ذلك يقول الصياد الحكيم ، الذى حرمته حكمته ممن يحب ، فى نهاية المسرحية "ولكن مشيئة الله أرادت - فيما أرى - أن تسخر مما نسميه حكمتنا ، وها هى ذى أرضة ضعيفة عمياء قد أفسدت حساب سليمان العظيم الحكيم". وهى نهاية لقضية المعرفة تذكرنا بنهاية أوديب سوفكليس الذى تصور أنه يعلم والذى أراد أن يعلم ، أوديب القوى الغنى صاحب الفكر الثاقب يفك به الألغاز ، والحيوية تدفعه إلى الحكم والبحث ، إلى أن يقول أنا أعرف فيقال له: أنت لا تعرف ، وإلى أن يقول لقد عرفت فيقال له ليتك ما عرفت . وهى نهاية حرص مارلو من قبل على أن يضمنها نهاية مسرحيته ، فكانت آخر كلمات الدكتور فاوست : "لا تقرب منى ياإبليس .. سأدمر كتبى" . ثم تكون كلمات الجوقة تأكيداً لهذا حين تنشد فى صوت حزين تحذيراً للعقلاء الذين قد يعجبون بحظ فاوست

---

١ - الفريد فرج . دليل المتفرج الذكى إلى المسرح ص ١٧٣ .

العظيم وعمق معرفته ، وتحذيراً لبعض أصحاب العقول المتطلعة إلى نوع من المعرفة لا تأذن به السماء [1]

وحين يتفهم الحكيم روح الفكرة الإسلامية التى تجعل الإنسان كائناً يعلو على بقية الكائنات فكراً وإحساساً يتحول فاوست الذى يبحث عن المعرفة المطلقة والقوة المطلقة لدى الشيطان إلى ذلك الإنسان القوى المفكر الذى يأتيه الشيطان ليفكر له ، وينقذه من خطر محدق يلم به :

الشيطان : بدون شك فيلسوف من أهم الفلاسفة ، هكذا قيل لى ولهذا جئت إليك الليلة كى تفكر لى .

الفيلسوف : أفكر لك أنت ؟

الشيطان : نعم يجب أن تفكر لى أنا فى حل يخرجنى من هذه المصيبة التى توشك أن تقع على رأسى .

الفيلسوف : (دهشا) مصيبة ستقع على رأسك أنت ؟!

الشيطان : نعم أنقذنى . لن ينقذ رأسى غير رأسك هذا المملوء بالأفكار أرشدنى إلى فكرة إلى حل يبعد عنى الخطر .[1]

---

١ – وقد عاب الدكتور مندور على توفيق الحكيم إقراره لمثل هذه النهاية فى أكثر من عمل من أعماله حيث يقضى دائماً بالغلبة للمعانى السلبية التى توصد أبواب الأمل وأمام التقدم البشرى وأمام إرادة الحياة ، مما يصيب المشاهد بخيبة أمل لا مبرر لها ، ولا يمكن أن يقر أسبابها ودوافعها غير الرومانسى الهارب من الحياة . مسرح توفيق الحكيم ص ٥١ .

ويعـترف الشيطان فى موضع آخر بأنه لا يملك للإنسان ما يملكه المصلح ، فبعد أن يسَّر الشيطان للقرية المصرية أن يملك فيها الفلاح الذى يعيش حياة متخلفة لا تليق بإنسان ، عشرين فداناً وفيللا ، ومجموعة من المحاريث والجرارات والماكينات البخارية ، وجمعية تعاونـية ومصـانع ، بعد أن يسر له كل هذا وأكثر ، لكى يحيا حياة الحضـارة الحديثة ، تحول الفلاح إلى إنسان كسول يقضى حياته بين الشـاى والحشـيش والنساء ، تلعب الكتاكيت على فراشه ، وتبيض الدجاج على جهاز الراديو ، وتسرح الماعز على الطنافس النفيسة فى الصالون الذهبى عنده . ولم يبق إلا أن يعترف الشيطان بأنه لا يملك تغييراً للنفس الإنسانية إلى أفضل :

الشيطان : لـم يـبق لـى غير الانصراف ، إن ما تطلبه لا أسـتطيعه أنـا ، لا يستطيع هذا النوع من الإصلاح الذى تتحدث عنه غير شخص واحد .

المصلح : من هو ؟

الشيطان : أنت[٢]

---

١ - الشيطان فى خطرَ المسرح المنوع ص ٧٤٧ .

٢ - نحو حياة أفضلَ المسرح المنوع ٨٢٥- ٨٢٦ وأشار الحكيم إلى أن المصلح قبل أن يلقـى الشيطان كان يقرأ قصة فاوست ذلك العالم الفيلسوف الذى باع نفسه للشيطان كى يرده إلى الشباب إلى تلك الحياة التى هى أفضل فى نظره انظر ص ٨١٢ .

وتســير قضـــية المعرفة فى مسرحية أيوب فى خط معاكس للعلاقــة التقلــيدية بين الإنسان والشيطان هذا الذى يبحث جاداً عن المعرفة الإنسانية المتحركة المحدودة كما يصفها بعد أن أيقن ضياعه فـــى عـــالم اللاحدود المطلق الجامد كما يصفه أيضاً ، مع الشياطين الذيـــن يمـــثلون لإبليس قطيعاً أبله يقوده حيث يشاء ؛ ليطبقوا قائمة معـــروفة لا جديد معها مستخدمين المال والنساء . وهى قائمة يصفها بـــانجو الشـــيطان الـــثائر بأنها محفوظة معروفة ليس فيها جديد ولا تحتاج فى تطبيقها إلى ذكاء وهو يحاول أن يقنع زملاءه من الشياطين بـــأن الإنســـان حفظها ومضى يطبقها بنفسه دونما حاجة إلى شيطان يوسوس .

ويـــبدو فاروق خورشيد متعمداً لهذا الخط المعاكس لموضوع فاوســـت حين يقيم هذا الحوار بين مادى الذى يعجب لمجئ الشيطان وإيليا الذى أغوى الشيطان .

مادى : أغويته بم ؟

إيليا : بم يغوى الشيطان الإنسان ؟ إن الإنسان يبحث عن أشـــياء لا يملكهـــا ولا يمكـــن له أن يملكها ، ويأتى الشـــيطان ليشـــترى مـــنه نفسه مقابلها الخلود مثلاً ، الخوارق مثلاً .

مادى : وماذا تملك أنت لتغوى الشيطان الخمر ؟

ايليا : بل المعرفة ، إنه يريد سر جوهر الإنسان المنتصر

مادى : سر الروح .

ايليا : ومـن أجـل أن يعـرف باع نفسه لى ودللته على السبيل فانقاد واستبدل بعينه الواحدة عينين .

مادى : ... إنه يسير فى طريق الهلاك .

ايليا : نعم إنه يسير فى طريق المعرفة وقد بدأ يعرف .[١]

إن المشكلة التى أرقت بانجو الشيطان أن الإنسان يعرف ما لا يعـرفه، نعـرف ذلـك حين يتساءل بانجو منذ بداية المسرحية عن الإنسـان الـذى يتحرك إلى الإمام يكمل من سبقه "ليتنى أعرف ذلك الشئ الذى يسبقوننا به وينتصرون به علينا" ونعرف ذلك حين يعجب بـانجو من الإنسان الذى يخطئ حين لا يعرف "فإن عرف لا يكرر الخطأ مرتين" .

ولا نكـاد نـترك المشهد الأول من الفصل الأول حتى نرى بـانجو يـريد أن يكون إنساناً ،"معرفته معرفة إنسانية وكماله كمال إنسـانى" . ولـذا يدافع عن أيوب ويراهن زملاءه من الشياطين بأنه سينتصـر على إبليس حتماً . بيد أن حاجة الشيطان إلى الإنسان بهذه الكيفـية أمر عجيب ولذا يحار إيليا مع هذا الشيطان الذى يترك عالم القوة متوسماً فى الإنسان أن يدله على العالم الأفضل ، وحين يخبِّره بانجو بأنه أتى أهل الأرض ليكشف سراً يجيبه فى كثير من الدهشة"

---

[١] - أيوب ص ١٠٨ .

أتكون فى السماء وتشرف على العالم كله ، وتستطيع أن ترى كل ما تـريد وتكشـف كل سر ، تخترق نظراتك الجدارن ، وتنفذ همساتك عـبر الحواجـز ، وتكـون فـى كل مكان و مع هذا تنزل إلى أهل الأرض لتكشف سراً" (١)

ويـبدأ القـارئ فـى تلمس الفكرة الإسلامية التى تجعل من الإنسـان الذى يجمع بين الفجر والتقوى مخلوقاً يعلو على الملائكة ، الذين خلقوا من نور فلا يعرفون إلا الخير المطلـق ، والشياطين الذيـن خلقوا من نار السعير فـلا يعرفون إلا الشر المطلـق(٢) ، ولـذا يقنع ايليا الشيطان بانجو أن يخلع عن نفسه عينه

---

١ – أيوب ص ٩٦ .

٢ – رويت قصة آدم فى مواضع متفرقة من القرآن الكريم ويفهم منها أمور كثيرة لعل أهمها تقديم الله تعالى لآدم على الملائكة والجان بسبب هذا العلم الذى علمه إياه أولاً ، يقـول تعالى "وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة ، فقال أنبئونى بأسماء هـؤلاء إن كنتم صادقين . قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم قـال ياآدم أنبئهم بأسمائهم فلما أنبأهم بأسمائهم قال ألم أقل لكم إنى أعلم غيب السموات والأرض" سورة البقرة – أية ٣٣وبسبب الروح الإلهى التى نفخت فيه ثانياً فاستحق أن تسـجد له الملائكـه والجـان يقول تعالى "فإذا سويته ونفخت فيه من روحى فقعوا له سـاجدين" ولا خـلاف على ذلك بين جمهرة المفسرين قديماً وحديثاً ، غير أن صادق جـلال العظـم نشر مقالاً فى مجلة حوار اللبيروتية يرفض فيه فكرة أفضلية آدم على الملائكـة لامتحانه بالخير والشر . راجع العدد الثانىَ السنة الرابعة يناير ١٩٦٦ ص ١٠-١١ حيـث يـرى أن الملائكة فى قصة إبليس لم يكونوا بعيدين عن الشر وفيهم إبليس ثم يرى أن القادر على فعل الخير دائماً أفضل كما يبدو مع النظرة الأولى ممن يفعـل الشر ثم يفعل الخير ويبدو حديث الكاتب واهيا بالقياس للفكرة الشائعة التى آمن بهـا كتابـنا فى جل المسرحيات كما أن حديثه واضح الدلالة على مدى تأثره ببعض الاتجاهات الصوفية خاصة عند الحلاج .

الواحـــدة ، الـــتى لا يدرك بها إلا الشر ، ويركب عينين "لكى يرى وجهـــتى الـــنظر فى كل قضية" وهذا السياق يشير كذلك إلى قضية التكلـــيف والإرادة بالمعنى الإسلامى للخلق ، وهو ما أدركه الكاتب حيـــن يسأل بانجو : وما فائدة أن أرى الجانب الآخر من أى مسألة ، فيجيـــبه إيلـــيا : الفائدة يا صديقى بانجوأن تختار أن يكون لوجودك معنى ولإرادتك حيز تعمل فيه(١) .

كمـــا يســـتمد الكاتب من خلال الفكرة الإسلامية عن القرين معـــنى آخـــر نعرف منه أن الإنسان الذى يحمل بين جنبيه شيطاناً ، ليس فى حاجة إلى إبليس وزملائه ، لأنه بما أوتى من معرفة يستطيع أن يخفـــى هـــذا الشيطان الذى يجرى فى عروقه دما . وثمة يعرف بانجو سراً خفى عنه "إذن فهذا هو السر ، إنه يستطيع أن يطبق نفس القائمـــة وحده وبسهولة ، مادام يحمل نفس الأسلحة" ويسر إيليا لأن بانجو بذلك بدأ يسير فى طريق المعرفة(٢).

ونتـــيجة لهـــذا الـــدرس الذى تلقاه الشيطان على يد الإنسان اســـتطاع وحده أن يداوى قروح أيوب ، عن طريق فكرة الدواء من الـــداء ذات الأصـــول العلمية ، فى مقابل الفكرة الإسلامية الخير من

---

١ - أيوب ص ١٠٠ .

٢ - أيوب ص ٩٨ .

الشـــر "إن البلسم الذى كان لابد من إعداده ليشفى لا يركب إلا من النياق العجاف"[١].

وبهذه الكيفية تحرر بانجو من قيد الشيطان الذى يسير به فى طـــريق مســـتقيم لا نهايـــة له ، وســـار فى طريق الإرادة والمعرفة الإنســـانية ذى الـــنهاية ، وحين يقتل بيد الجارية المكلومة يقول عنه مـــادى الذى وعى تجربته : "إنه تحرر من قيد الخلود ، على حين لم يسبـــع الشيطانان ميريا وناد إلى هذه التجربة فخيل إليهما أن زميلهما بـــانجو دفـــع الثمن مع القتل ففقد نعمة الخلود ، وتلك النهاية توحى بالإحســـاس الشيطانى بالأبد فى الزمن وأنه إحساس بالكمال، فالموت هـــو الذى يخلع على الحياة قيمتها لأن الإنسان يفطن إلى قيمتها فى الغالـــب حيـــن يشعر أن زمانه محدود وأن لحظاته معدودات ، وقد كانـــت الحياة أمام بانجو الشيطان لامتناهية ، ولذلك شعر بالرتابة ، وبعـــدم الرغبة فى أن يفعل شيئاً ورنا إلى الإنسان الذى يجدد حياته

---

١ – ثمة احتمال قوى أن يكون فاروق خورشيد قد أفاد مما أورده القرطبى وغيره من المفسرين حين جعل الشيطان طبيباً لتتسق الأحداث الدرامية مع الفكرة الإسلامية ، فقد أورد القرطـــبى فـــي تفســـير قوله تعالى : وخذ بيدك ضغثاً فاضرب به ولا تحنث إنا وجدنـــاه صابراً ، نعم العبد إنه أواب" سبع مسائل أولاها أن أيوب قد حلف فى مرضه أن يضرب امرأته مائة جلدة لأسباب منها ما حكاه ابن عباس أن إبليس لقيها فى صورة طبيـــب فدعـــته لمداواة أيوب وأشارت عليه بذلك فحلف ليضربنها ، وقال: ويحك ذلك الشيطان.. ارجع إلى تفسير القرطبى ج ١٥ ص ٢٠٧ وما بعدها.

كــل يــوم لــيموت ويأتى من يكمل له طريقه ، ولقد أراد بانجو أن يعــرف الحياة وحين عرفها عرف الموت لأن الحياة فى الواقع هى الموت ، ويفيدنا الرجوع إلى الفكرة الإسلامية فى القرآن الكريم التى يرد فيها ذكر الحياة مع الموت مراراً ، وهو درس وعاه بانجو فسعد مع الموت الذى حرره من قيد الخلود .

ولعلــنا لاحظــنا كــيف بــدا عبد الشيطان تعبيراً عن أزمة عاطفيــة ، فبدا لون من التباعد بين قضية المعرفة ، كما نلمحها فى الدراما الغربية موضوع المحاكاة ، وقضية المعرفة كما عرضها أبو حديــد من خلال تجربة طوبوز العاطفية والسياسية ، التى أنسته أنه كــان كاتــباً ومؤلفــاً للأبحاث . أما فاوست الجديد فيمثل حقيقة تلك المــرحلة الأولــى من مراحل الاتصال بالتراث الغربى فى محاولة يائسة للانفصال عنه فى الوقت ذاته بالاتكاء على التراث الإسلامى . على حين تمثل محاولات الحكيم وتيمور وخورشيد على التوالى هذا الضــرب من المواجهة الذى تحدث عنها الدكتور عز الدين إسماعيل فــبدأ الكاتب حاملاً رؤية خاصة قد تذكرنا بالتراث العربى والغربى معــاً ، ولكــنها فــى كل الحالات رؤية خاصة متفردة ، تمثل وعياً معاصــراً للقضــية . ولعلــه ليس من قبيل المصادفة أن نلاحظ أنه بالــتخلص من أسر التراث الغربى يضعف دور الشيطان فى قضية المعــرفة ، حــتى يصير عند فاروق خورشيد -حيث تمثل مسرحيته قمة المواجهه كائناً ضعيفاً يلتمس المعرفة لدى الإنسان، ويعد وجوده

لبــنة فــى بــناء الإنسان بيد القدرة الإلهية ، كما إنه ليس من قبيل المصــادفة ألا يقــارن الإنسان عند تيمور وفاروق خورشيد والحكيم (خاصــة شخصــية الصياد) بعبد الشيطان المنهار أو فاوست الجديد المتهالك وكلاهما كان يبحث عن المعرفة لدى الشيطان .

الفصل الثالث

المـرأة

قــدم كتابــنا فى مسرحياتهم عالماً مدهشاً يشبه عالمنا الكبير الذى نعيش فيه ، وهذا العالم المدهش مكون من أناس وأعمال وأفكار ومشــاعر ، تمامــاً كعالمنا الكبير الذى نجد فيه من يلعن المرأة ، ويجعلهــا قريــنا للشيطان حينا ، ويجعلها الشيطان نفسه ، ولا يجد حرجاً فى كل حال فى أن ينسب إلى الدين ما توصل إليه من أحكام . غــير أن هذا العالم المدهش له دلالة واعية وهو شديد الترابط يقوم على الاختيار المقصود ، ولذلك نرى كل جزء من المسرحية متصلاً بالأجــزاء الأخــرى ، وكل شئ يكتسب حياته ومعناه بالنسبة لحياة الأشــياء الأخــرى ومعــناها ، وموضوع هذا الفصل محاولة لجمع الخــيوط والأجــزاء التى تكون هذا العالم الصغير ذا الدلالة : عالم المرأة ونصيبها من دور الشيطان الذى اضطلع به .

وعــالم المــرأة الصــغير داخل الأعمال المسرحية موضوع الدراسة لا يكاد يخرج عن تقديم المرأة أحبولة الشيطان ، إن لم تكن هــى الشــيطان نفسه ، إلى الدفاع عنها وتقديمها شريكاً إنسانياً يمثل لصاحبه نبع الإلهام إلا قليلاً .

ونســارع فــنقول : إن تقديم المرأة بهذه الكيفية يخل بالفكرة الإســلاميــة التى رفعت عن المرأة لأول مرة لعنة الخطيئة الأبدية ، ووصــمة الجســد المــرذول؛ فكــل من آدم وحواء قد وســوس له الشــيطان ، واســتحق الغفران بالتوبة والندم" فبرئت المرأة من لعنة الجســد ، وارتفعــت عــنها الوصــمة الــتى علقت بها فجعلتها فى

خلقتـها قرينة لشهوات الحيوان وحبائل الشيطان ، ينجو من الشيطان مـن نجا منها ، ويتنزه عن الحيوانية من تنزه عن النظر إليها"[١]

يتجه فاروق خورشيد إلى تقديم المرأة فى إطار الفكرة الشائعة عن المرأة أحبولة الشيطان، ولم يكن لهذا الاتجاه تأثير كبير على بناء المسـرحية ، إلا إذا تصـورنا أن الكاتب يردد ماسبق أن قدمه كتاب مسرح الأسرار والمعجزات فى القرون الوسطى . وآية ذلك أن المادة الـتى اسـتخدمها لتقديم قضية المرأة ساعد الشيطان وحليفه لاتخدم أحـداث المسـرحية ، ولا تساعد على تحديد خصائص الشخصيات ونـزعاتها ذات التأثير على تطور الحدث . ومن أجل ذلك فإن حذف شخصية زوج أيوب فى المسرحية بالصورة المقدمة لا يحدث صدعاً فـى هذه الأفكار المسرحية ، تلك الأفكار التى لم تكن فى حاجة إلى خـادم تخون سيدها من أجل حبيبها (النموذج الكلاسيكى المغرق فى السذاجة الفنية) أو تلك الزوجة التى تتخلى عن زوجها من أجل رجل

---

[١] - ارجع إلى تمهيد ص وما بعدها ، ويلاحظ أن التراث القصصى القديم ، خاصة فى ألـف لـيلة وليلة يغذى نزعة تصوير المرأة عدواً خبيثاً للرجل . ولعل ذلك من آثار الواقـع الـذى كانت تعيشه المرأة فى عصور الجوارى والحريم ، حيث كان وجودها يعـنى الـذل والكبـت والحرمان ثم الانتقام . للمزيد من التفاصيل حول أثر ذلك فى المسـرحيات المعاصرة راجع د. فائق مصطفى أحمد . أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى ص ٢٣٧ وما بعدها .

آخــر بعــد أن ولّــت عــنه الــنعمة (الــنموذج المغرق فى سذاجة الميلودراما) .

ولقد وقع فاروق خورشيد تحت تأثير حكاية العهد القديم التى ثــارت فــيها زوجة أيوب على زوجها بعد أن تركه الرب للشيطان يبســط عليه يده ويمس لحمه وعظمه فصاحت" أنت متمسك بكمالك ، بارك الله ومت ، فقال لها : تتكلمين كلاما كإحدى الجاهلات ، الخير نقــبل مــن عــند الله ، والشر لا نقبل ، فى كل هذا لم يخطئ أيوب بشفتيــه ."(١)

ولقد كان الحرمان من العائلة فى حكاية العهد القديم ، والتجرد مــن الممتلكات والآن ، آخر الكل صحة الزوج سبيلاً لتحطيم إيمان أيــوب ، وهو ضعيف أصلاً ولذلك تنصح أيوب أن يلعن الله ، حتى وإن كان هذا اللعن يجلب الموت ، لأن الموت أفضل مما هو فيه من بــلاء . وبذلك يرى أيوب فى حكاية العهد القديم أيضاً أن سندا آخر لإيمانــه قــد انتزع منه فى هذه الحرب الخفية التى يقودها الشيطان

---

١ – العهــد القديم، سفر أيوب ، الإصحاح الثانى وكذا ورد فى الإصحاح التاسع عشر على لسان أيوب أن نكهته مع عذابه أصبحت مكروهه عند امرأته ، والملاحظة العامة على الحكاية أن أيوب يتمرد على قدره بعد حديثه مع امرأته ، وانظر هذا المزيج من العطــاء الذى تمثله "لونا" آلهة القمر ، والشر الذى تمثله "كامى" الأم القاسية فى السير الشــعبية للكاتــب نفســه الذى يؤكد وجود المرأة "الحامية" إلى جوار الشريرة فى هذا التراث . السير الشعبية ص ٣١-٣٢-٣٣ .

ضده متحدياً إرادة الخالق ، وأن أيوب ، بناء على ذلك ، لا يمكنه أن يعول بعد الآن على معونتها الروحية في هذه المعركة التي هو مقبل عليها ، ولكنه بعزم يزيح اقتراحها جانباً إلى حين .

ونعود إلى فاروق خورشيد فنجده يؤكد وجود امرأة إلى جانب الشيطان متابعاً رواية العهد القديم تاركاً صورة لاشك في درايته التامة والعميقة بها تلك الصورة المقدمة من الكاتب الشعبي المجهول الذي جعل من زوج أيوب في السيرة مصدر العزاء ، ورمز الوفاء . إن قارئ سيرة أيوب تبعاً لذلك يدرك أن بطل السيرة لم يكن أيوب "الصابر" وحده ، وإنما هنالك تلك المرأة" الوفية" التي لم تحول غربته إلى قنوط ويأس .

وبهذه الكيفية تمثل زوج أيوب في السيرة الشعبية نموذج الوفاء وتمثل في العهد القديم ومسرحية فاروق خورشيد أحبولة الشيطان ومقدمة التمرد والتجويف .

ولكي يستكمل الكاتب نزعة كراهية المرأة لدى قارئه قدم لنا أيوب منذ البداية رجلاً باراً نتعاطف معه ، تشهد له زوجه قبل وقوع الكوارث حيث كان حينذاك في نظرها ، وفي نظر الآخرين "الرجل الذي لم تشهد أرض عوص مثله في صلاحه وتقواه وبره بالفقراء ، يزرع في كل قلب الأمل ، ويفتح أمام كل نفس أبواب الحياة" . ولذلك

حين فكر فى الزواج اتخذ الطريق المستقيم ، فلم يهدِ جارية كما فعل بلدد، ولــم يزوق كلاماً كما فعل بلدد أيضاً ، ولم يرسل عينا ولا رقيباً ، كما فعل بلدد للمرة الثالثة فهو" لم يطرق النافـــــذة بل عرف الطريق إلى الباب" كما تشهد الجارية .(١)

ويعــود القــارئ إلى هذه الكلمات متفهماً المقابلة التى أرادها الكاتب فنراها بعد ذلك تردد مقالة بلدد شيطان الإنس فى المسرحية ، حيــن يلــتمس لها الأعذار عن خيانتها لزوجها "أما يكفى أن أولادها راحوا لأن أيوب يعاقبه الرب ؟، أما يكفى أن جاهها ضاع لأن أيوب يلقــى جــزاء الخطيــئة ؟ بل إنها تراه وقد أفاد من آلامه ذكرا طيبا

---

١ - أيــوب ص ٦٩ ولا يوجــد بآيات القرآن الكريم التى عرضت لأيوب فى سورتى "ص" و"ق" آية إشارة يفهم منها خيانة زوج أيوب له ، إلا أن بعض المفسرين يذكرون أقــوالاً اعــتمدوا فــيها على حفاظ التوراة من اليهود ممن دخلوا فى الإسلام ، فتذكر مســائل كثــيرة فى تفسير قوله تعالى لأيوب "وخذ بيدك ضغثاً فاضرب به ولا تحنث" مــنها مــا يسندونه إلى ابن عباس من تحالف إبليس وزوج أيوب لمداواته ، وغضب أيوب لذلك ، ومنها ماينسبونه إلى سعيد بن المسيب من أنها جاءته بزيادة على ما كانت تأتــيه مــن الخبز فخاف خيانتها ، ومنها ما يسندونه إلى يحى بن سلام وغيره من أن الشيطان أغواها أن تحمل أيوب على أن يذبح سخلة تقرباً إليه .. إلخ وهى اتجاهات لم ترق لكاتب السيرة الشعبيــة ، وإن راقت لفاروق خورشيد الذى قصد إلى تقديم نموذج المــرأة حلــيفة الشيطان ، حيث نعود إلى سيرة أيوب الشعبية فنجد أن كاتبها يضرب عرض الحائط بما ورد فى التفسير من مادة واضحة الدلالة على إنها من الإسرائيليات ، حيــث تقــوم زوج أيــوب بما قامت به حواء فى سفر التكوين ، فجعل هذا الكاتب المجهــول مــن بيع زوج أيوب لذوائبها برغيفين نموذجاً للوفاء والإيثار ، على حين يذكر القرطبى فى تفسيره المنسوب لمجهول (مستخدماً الفعل قيل بالبناء للمجهول ، إنها باعــت ذوائبها برغيفين وكان أيوب يتعلق بهما إذا أراد القيام فلهذا حلف ليضربنها . القرطبى : ج ١٥ ص ٢٠٧ وما بعدها.

وعــبارات للثناء ، ويمتلك ما افتقدته هى ببلواه ، ولذلك تصرخ فيه "أنــت تريد أن تبقى وحدك[١] . وهو نفس التعبير تقريباً الذى عبر عــنه شــيطان الإنس بلدد حين خاطب الجارية "حتى عبارات الثناء يمتصــها أيــوب فلا يبقى منها شئ لغيره وحين خاطب اليفاز" حتى الصــفاء والأمــان امتصها أيوب .. الحقيقة أن واحداً يمتص الكل ، واحداً يملك والكل لا يملك شيئاً[٢] .

وقــد حرص الكاتب على أن يشى إلينا أيوب بإحساس نلحظ فــيه رؤيته للشيطان على لسان زوجه ، حين نراه لا يصدق أن تلك الكلمــات يمكــن أن تخرج من فم إنسان من لحم ودم يعرف أقل من القلــيل عن الوفاء ، ولذلك تكون صيحته هائلة مليئة بالمرارة : أهذه أنــت ؟[٣] وبعد أن أصبحت المطابقة تامة بين كلماتها وكلمات بلدد ، نشــعر بوضوح كيف تحولت أحبولة الشيطان إلى ببغاء تردد أقوال حليفها بلدد تقول : مخاطبة أيوب بعبارات بلدد : حين كنت قوياً تهب باســم أيــوب فيرتفع التسبيح باسم أيوب وحده ، وحين تنهال عليك الآلام تتعذب فى صبر فيرتفع الذكر لاسم أيوب وحده .[٤]

١ - أيوب ص ١١٩ .

٢ - أيوب ص ٤٠ - ٤٢ .

٣ - أيوب ص ١٢١ .

٤ -أيوب ١١٩ - ١٢٠

وتصـــير المطابقة أكثر وضوحاً حين يأخذ بلدد بيدها خارجا تاركين وراءهما الزوج الذى كان عبداً باراً صالحاً .

وقد أفاد فاروق خورشيد من إشارة العهد القديم إلى أن أيوب تمـــرد علـــى قـــدره فـــى أعقاب لقائه بزوجه ولذلك ترى أيوب فى المســـرحية وفى أعقاب لقائه بزوجه شخصاً آخر : يشك فى نفسه ، فيســـأل عـــبده : هل أنا أيوب؟ هل أكون بآلامى أيوب ؟ لأننى كنت غنـــياً قويـــاً ، ولا أكون اليوم أيوب ، لأن بجلدى قروحـــاً ، لأننى أتعـــذب .[1] ويشك فى قيمة الحب الذى يعطيه خالصاً للناس جميعاً : الأهـــل والأصدقاء والعبيد ، كما حرص الكاتب على أن يوضح ذلك فـــى مواضع كثيرة من المسرحية ، فحين يذكره مادى بأنه كان يقدم لهـــؤلاء جمـــيعاً الحب مع الطعام والمأوى والمال يرد فى كثير من الســـخرية المرة : نعم كنت يا مادى ، أما الأن فليس عندى ســـوى الحب وحده ، وهو لا يكفى .[2]

وقد أحدثت زوج أيوب هذا التغير الهائل فى حياة أيوب لأنها لـــم تكـــن تعى ماوعاه هو من قبل : أموال الله عادت إلى صاحبها ، فســـألته عـــن الأرض والغنم والأولاد وقوته وشجاعته : أين ذهبوا جمـــيعاً ؟ .. كما لم تكن تعى أن ما حدث إرادة الرب لأمر يعلمه هو وحده ، بل إنها لتشك إن كان ما يزال هذا الرب يحكم السماء . كان

---

١ - أيوب ١٢٣ .

٢ - أيوب ص١١١ .

مــن الطبيعى أن يتجه شك أيوب وتساؤله فى أعقاب ذلك إلى السماء فى شئ من الحدة :

أيوب : لعن الله ذلك اليوم الذى قيل فيه ولد أيوب .

مادى : إنه قضاء الرب .

أيوب : الرب ؟! وماذا يحسب ألحمى نحاس ؟ ألنا حجارة ؟ أقلبى ترس من حديد ؟

وأنت أيها الرب ما هو الإنسان الهامة الذى تختبر فيه قوتك.(١)

والآن يــبدو للقــارئ بعد أن يسمع أيوب وهو يردد : أهكذا يحدث كل شئ على لسان إمرأة ؟ إن الكاتب يحاول أن يوحى إلينا أن زوج أيوب نجحت فيما فشل فيه الشيطان نفسه ، فقد ترك الرب هذا الشــيطان ليبــتلى أيوب بالمصائب الأربع : سطو السبئيين ، والنار المحــرقة ، وهجــوم الكلدانييــن ، والريح العاصف ، فلم تزده تلك المصائب إلا تمسكاً بكماله ، ولم ينسب لله جهالة ، وردد تلك العبارة الــتى راقت كاتبنا من عبارات العهد القديم : الرب أعطى والــرب أخــذ ، فليكن اسم الرب مباركاً ، ثم ها هو يتمرد على قدره بعد أن لقى امرأته ، وبدا لنا الشيطان وقد حقق انتصاراً . هل نتردد فى هذا الفهــم بعد أن نرى أيوب وهو يخشى أكثر ما يخشى فى عــــذابه

---

١ – أيــوب ١٣٠ والملاحظ أن الكاتب يستخدم كلمات سفر أيوب من العهد القديم فى تقديــم هــذا الحوار ، مع ما تشى به العبارات من إشارة إلى الرهان المذكور بين الله والشيطان.

أن يلـــقى امــرأته ؟ فإننا نراه حينذاك يصف هذا اللقاء بأنه الهول الـذى بـدأ ، خرجت لتبحث عنى ، خرجت تريد أن تعرف لقد بدأ الهول ،مادى : انظر جيداً أمتأكد أنت[1] ؟

وهــل يبقى ظل من التعاطف مع المرأة الشيطان بعد أن كان أيــوب قــد اعتكف بعيداً ، لا لكى يهرب من شماتة الأعداء ؛ ولكن خوفاً من أن تراه الحبيبة، وهو على هذا الحال . وهل ترانا بعد ذلك نقبل أن يصفح عنها أيوب بعد أن عادت إليه ، لأنه عاد يملأ الدنيا ، ويشــغل الـناس ، وهــل تــرانا كنا نقبل وقد فطن إلى أنها أحبولة الشيطان، لم تأته إلا بعد أن هُزم الشيطان (أى بعد موت بلدد) :

زوجة أيوب : المرارة تملأ قلبك يا أيوب .

أيـــوب : حتى الأحبة وَلُّوا حين وَلَّى كل شئ .

زوجة أيوب : فى محنتك ما كنت تكره ، أما الآن فأنت تكره .

أيـــوب : حتى الصديق صنع من أشلائى سلماً يصعد عليه .

زوجة أيوب : لقد ضاع صفاؤك .

أيـــوب : مع ضياع الوفاء .

زوجة أيوب : اتنتقـــم ؟

أيـــوب : بل أتعلـــم .

زوجة أيوب : أتدل بانتصارك ؟

---

١ -أيوب ١١٤

أيـــــوب : بل استقطره مرارة فى قلبى .

زوجة أيوب : تغيرت .

أيـــــوب : بل رأيت الرؤية فتحت أمام عينى مالم تره العين :
الظلال الثنيات ، الخطوط الدقيقة تحدد معالم الناس ،
ظـل أصغر ظل أكبر ، ظل أعظم ، أما الناس فهم
بغير ظلال ! لاشئ . من لاظل له لا وجود له . ما
أروع عـالم الظـلال ومـا أقدسه!: لابد أن أعيش
تجربتى لأرى الظلال[1].

وقـد تخلـص الكاتـب هنا من تلك النهاية الميلودرامية التى فضـلها كاتـب العهد القديم لقصته لأسباب دينية وأخلاقية تكتمل بها المعجـزة ، ورفـض أن تعود زوج أيوب إليه ، بعد أن شاركت فى كبوته الأولى فى معركته مع الشيطان ، وهنا تظهر قدرة الكاتب على الاتصال بالتراث والانفصال عنه فى الوقت ذاته .

وكـان أبـو حديد من قبل قد حاول الجمع بين فكرتى المرأة أحـبولة الشيطان والمرأة الملهمة . وتمثل سادى وأمان ومدام كروان وأخريات أحبولة الشيطان ، فى نفس الوقت الذى كانت فيه ثريا تمثل فكرة الخير ، التى أعادت طوبوز إلى صوابه، وأطلعته على حقيقة ما انتهى إليه أمره ، وإنه قد صار عبد الشيطان

---

١ - أيوب ص ١٤٧ .

واستطاع أبو حديد أن يعمق تصويره للاتجاهين كليهما بتوضيح الفرق بين الجنس الذى يتخذه الشيطان سبيلاً للقضاء على الإنسان والحب الذى يخشاه هذا الشيطان ويحذر منه . وقد أشار الدكتور الحجاجى إلى شئ من ذلك حين قرر أن الكاتب يفرق تماماً بين الحب والجنس ، ولا يضع بينهما أى لقاء فإن طوبوز يمارس الجنس للجنس ، وحين يقع فى الحب فإنه يعيش الحب للحب .(١)

وحين تبدأ المسرحية ويظهر طوبوز الحانق على سلوكه سبيل المعرفة هذا الذى أدى به إلى ضياع سادى ، وتفضيلها لفتى غر أحمق عليه ، تكون الفرصة مواتية للشيطان لكي يتعامل معه متخذاً من الجنس وسيلة لعقد حلف معه ، وما إن يأتى ذكر المرأة على لسان الشيطان حتى يكون طوبوز مشدوداً بقوة إليه على حين فضل هذا الشيطان فى استمالته قبل ذلك عن طريق الذهب، الذى رآه

طوبوز : حينذاك شيئاً لا يدرى ماذا يفعل به :

طوبوز : قد كنت مدفوناً بالحياة .

أهرمن : وآن لك أن تُنْشر. ألم تعرف النساء ؟

طوبوز : (متحمساً) النساء .. النساء هل لك علم بهن ؟

أهرمن : أنـا ؟ هن أعوانى ، هن صديقاتى ، لى معرفة تامة بكل صنف منهن.(٢)

---

١ – د . الحجاجىَ الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ص ٥١٣ .

٢ –عبد الشيطان ص٤٦ .

وإن كـــان الحوار السابق يظهر الشيطان واثقاً من أعوانه من النســـاء مادام الأمر يتجه إلى الجنس ، فإنه يعود فى مواضع أخرى لكـــى يأسى لأنه لم يستطع يوماً ما أن يتخذ من امرأة تحب ساعداً له ولذلـــك يقرر فى مرارة : "لم يستطع أحد أن يتحدانى سوى المرأة"[١] وحين يعن لطوبوز أن يسأله عن المرأة التى تحب يجيب منقبضاً" لا أعـــرفها ، وأنصـــحك أن تبعد عنها ، إذا رأيتها تريد الحب فأسرع بعيداً" .[٢]

وفى سبيل ذلك يود الشيطان أن يقهر الحب فى قلب طوبوز ، فـــيهون له مـــن تلك العاطفة التى تجمعه بثريا"ليس فى الأمر عاطفة الأمر كله رغبة ، وجدت فيها مقاومة فتريد أن تنتصر وتفوز" .[٣] ثم يصعد نغمة الوسوسة مرة ثانية" ما الذى جعلها ترضى بك ، وتترك الفتى الذى يحبها حقاً ؟ لقد كانت تحبه هى الأخرى ، ولكنك طوبوز باشا وهو قدرى المسكين"[٤] .

بـــيد أن الشيطان واثق إلى أقصى حد من قدرته على التعاون مـــع المرأة الجنس ، وهو مدرك أن أقرب الطرق إليها طريق المال وعـــبارته" لا تستطيع امرأة مقاومة الذهب" بل إنه يصارح طوبوز بـــأن أحدا لا يفهمه كما تفهمه واحدة مثل مدام كروان ، ولذلك طلبت

---

١ - عبد الشيطان ص ١١١.
٢ - عبد الشيطان ص ٤٦ .
٣ - السابق : ص ١١٧ .
٤ - السابق : ص ١١٨ .

منه أن يقف إلى جانبها وهى تخون زوجها ، أو أمان التى تراه قوادا ماهراً استطاع أن يصلها بعلية القوم ، حينذاك يقرر طوبوز أن أمان ومن هى مثلها" إحدى وساوس الشيطان[1] .

ويــبدو أن الكاتب قد استمد فكرة ضعف الشيطان أمام المرأة التى تحب حباً صادقاً من إشارات جوته حيث يرى فاوست مرجريت الحســناء النقــية الطاهرة مارة فيتعرض لها ، ولكنها تعرض عنه ، فيطلب من الشيطان أن يجمع بينهما ، ولكن الشيطان يعترف له بأنه لا يملك من أمر المرأة الطاهرة التى تحب شيئاً" مثل هذا الملك ليس لى عليه سلطان"[2] ثم يؤكد له إنه لكى يجمع بينهما يلزمه من الزمن ما لا يقل عن أسبوعين "حتى تستنبط الحيلة المناسبة"[3] .

ويمكــن أن يفسر خوف الشيطان من ضياع فاوست من بين يديه إذا وصله الحب بمرجريت عن طريق المماطلة ، بحجج من مثل الشــدة والعنــت لا يجديان مرة ، أوأنها ستكون فى بيت جارتها مرة ثانية ، أو أن الوقت لم يحن مرة ثالثة[4] .

غــير أن الشيطان عند جوته حين يفشل فى وأد علاقة الحب فــى نفــس فاوســت يحول هذه العلاقة إلى جنس رخيص ، يروح

١ – السابق : ١٣٥ .

٢ – فاوست جوته ١٠٣ .

٣ – السابق : ص ١٠٣ .

٤ – السابق نفسه : ص١٠٤ – ١٠٥ .

ضحيته الأم والأخ ، ولذلك يصف الشيطان تلك الليلة التى اجتمع فيها فاوسـت مـع مارجريـت فى ممارسة جنسية بأنها ليلة له فيها من السرور نصيب[١] .

وتمـثل سادى لدى أبو حديد مرجريت جوته التى تحولت من امـرأة طاهرة مع الحب إلى جسد يهب المتعة الرخيصة بوحى من الشـيطان مـع الجنس . بيد أن أبا حديد شاء أن يجعل من شخصية ثـريا هـذا الضـرب من الحب الذى لا يقوى عليه الشيطان ، وهى مسـاحة مـن الأمل فى مسرحية سقطت فيها النساء جميعاً إلا واحدة أحبت بإخلاص .

وينـبغى أن نذكر أن دور المرأة المعقد عند جوته تحول بهذه الكيفـية فـى عبد الشيطان إلى هذا الإطار البسيط عن المرأة أحبولة الشيطان أو صوت الأمل الخافت ، على حين كان لهيب الجنس الذى أشعله الشيطان فى فاوست جوته مضاءً بشرارة إلهية ، والعاطفة التى سـاقته إلى الشر واليأس تقوده إلى المرأة التى ستهديه إلى السماء . فمأساة مارجريت بالنسبة لفاوست غواية وهداية ، عذاب الشهوة التى لم تشبع ، وفرحة الخلاص التى ستتحقق ،وهذه الطبيعة المزدوجة فى

---

١ - السابق نفسه : ص ١٥٢ ، وبعد ذلك وحين عاد بول فاليرى إلى حكاية فاوست يؤكد هذا المعنى ، خاصة فى مشهد النهاية ، الذى يصيح فيه التلميذ مناشداً لوست التى أحـبها أن تعـود ، ولما لم تعد يردد" ها أنت تردينني إلى الشيطان" انظر فاوست كما أراه ص ١٦٢ .

الــتجربة التى يواجهها فاوست تقابل طبيعته المزدوجة التى تتصارع فــيها نفسان تتشبث إحداهما بالأرض وتتطلع الأخرى إلى السماء ، وبهــذه الكيفــية يؤدى نقاء الحب ومعه جنباً إلى جنب نشوة الجنس دورهما فى تعضيد موقف فاوست فى مواجهة الشيطان .[1]

وقـــــد آثر باكثير أن يأخذ الكأس الغربى ويصب فيه خمراً جديداً كما يقول ، ومن أجل ذلك احتفظت المرأة فى المسرحية بكثير مــن التفاصيل الواردة فى الدراما الغربية المستمدة أساساً من التراث الغــربى المســيحى ، فهى أحبولة الشيطان نعرف ذلك حتى قبل أن نــرى الشــيطان حقيقة فى المسرحية ، ذلك أن موقف بارسلز حين يغــريه بالمــرأة يؤكــد سبق الشيطان إليه وتحويله عن طريق العلم والمعــرفة الــذى اختاره مع صديقه فاوست لخير البشر فى شبابهما الأول مــن أجــل الوصول إلى علاج لمرض السرطان إلى ممارسة الجــنس مــع فــتاة أوهمها إنه مقبل على الزواج ، وهو فى الحقيقة وجدهــا فقط "أيمى اللذيذة أيمى الشهية" . وبالجملة فإن بارسلز صار شيطانا من الإنس بعد أن كفر بالعلم فى أحضان أيمى يقول : وجدت فى الحياة متعاً أخرى أجدر بإهتمامى وأولى" .

---

[1] - راجع د . عبد الغفار مكاوىَ البلد العيد ص ٦٠-٦١-٦٢ . ومقدمة د . مصطفى ماهر لمسرحية جوته نزوة العاشق مسرحيات عالمية العدد ٢٥ .

ولئن تخلص الشيطان من بارسلز فهو يحاول المحاولة نفسها مع زميله فى العمل فاوست، وحين يتعاقد معه يتم التعاقد تحت وطأة الرغبة فى مرجريت ، التى تركته لخدمة الدير . بل إن الشيطان يصر على أن يعترف فاوست بأن مرجريت هى أهم مطلب له فى الحياة ، حتى يتم التعاقد ، ويعيدها له من الدير ليفسق بها ، تماماً كما فعل بارسلز مع أيمى .

ومع المرأة يتم التمرد الميتافزيقى الذى يسعى إليه الشيطان ويعتبره إتماماً لرسالته : كان فاوست قبل أن يلقى الشيطان ومع هروب مارجريت يسأل مجرد تساؤل عن عدل الله ، "ياإلهى أين عدلك وحكمتك" ؟ ولكنه مع الشيطان وفى أحضان مرجريت المزيفة يشك فى وجود الله "إن يكن موجوداً فليغفر ، إن كان غير موجود فليفعل ما بدا له "وتتصاعد نغمة التمرد هذه وتبلغ الدرجة القصوى حين يدرك الشيطان ضعفه أمام الفتنة ، وييسر له التمتع بألوان النساء من مختلف بلدان العالم ، إلا الإسكيمو بناء على رغبته. ولقد أدرك فاوست أخيراً أن الشيطان لا يملك إلا النساء ومع ذلك فقد بدا لنا ضعيفاً متهاوياً إذا ما لوّح الشيطان له بواحدة منهن ، ولئن بدا ذلك ضعفاً فى شخصية فاوست فقد أفاد الكاتب من هذا الضعف لإيضاح فكره تلح على كثير من كتابنا الذين يرتضون بالفكرة الإسلامية حلاً لمشاكلنا الفلسفية، كان الشيطان يعرف مكان الضعف من فاوست وهذا ما يعترف به فاوست نفسه ، ولكنه يقترب من نور

اليقين فى لحظات الضعف هذه ، أو لنقل إن لحظات الضعف هذه تعد إرهاصاً لتجلى الحقيقة الكبرى فى أفق فاوست المتردى فى الإثم. ومن أجل ذلك كانت التجربة الإشراقية الأولى ، إن جاز التعبير ، فى أعقاب حفل صاخب جمع فيه الشيطان لأجل فاوست حسان أوربا كلهن :

فاوست : إنى جمعت الأبد كله فى لحظة واحدة .

لوسيفر : متى كان ذلك ؟

فاوست : فى عيد الميلاد . عقب تلك الحفلة الساهرة ، التى جمعت لى فيها حسان أوربا كلها .

لوسيفر : عقب الحفلة ؟!

فاوست : نعم .

لوسيفر : لقد كنت متعباً ، ولقد تركتك تذهب لتنام .

فاوست : أجل . ذهبت لأنام ، ولكنى لم أنم ، فقمت فاغتسلت وتطهرت ، وشعرت بخفة عجيبة وطمأنينة غامرة وانشراح عظيم ، فخرجت إلى الشرفة ، وجعلت أنظر إلى السماء ، وهى مرصعة بالنجوم ، فإذا أنا أبكى ، وإذا ضوء النجوم يمتزج بدموعى وإذا صوت يتردد

في كل مكان : الحقيقة الكبرى ، وإذا الحقيقة الكبرى
تشرق عليّ من كل جانب .[١]

وتكـتمل هـذه التجربة الإشراقية التى يرى فيها فاوست نور اليقيـن مـع هيليـن ، الـتى يأتى بها الشيطان متجردة ، وفى كلتا التجربيتـن يؤكـد باكثـير على تلك الفكرة الإسلامية التى نرى فيها الخير المطلق من جوف ما نراه نحن شراً" ولقد أقرت أيمى بشئ من هـذا القبـيل بعد أن اختارت خدمة الله ، حين أوشكت أن تقدم شكراً لبارسـلز الذى قادها إلى هوة الإثم "كنت السبب فى النعمة التى أنعم الله بهـا على فأنا شاكرة فضلك" كما سر فاوست حين طعنه بارسلز الطعـنة القاتلـة ، لأنه بذلك أسدى خدمة للبشرية أنقذتها من حرب عالمية ، وتماماً كما أقر فاوست بلون من الجميل أسداه له الشيطان الـذى زاده إيماناً بالله ، فأقر بأنه ما شهد الحقيقة الكبرى إلا بعد أن عرفه .

وهـذا يؤكد أن باكثير اختار الصورة الغربية للمرأة ، وجاهد أن يلبسها الفكرة الإسلامية ، وإن كنا مع ذلك لا نقر مثل هذا التحايل الـذى جعـل العمل المسرحى يتأرجح بين يدى الكاتب ، فجاء تخلى فاوسـت عـن الشيطان وتمرده عليه تحت تأثير مرجريت الحقيقية ضعيفاً باهتاً ، لا يقوى على الإقناع ، ويبدو أن باكثير أحس بمثل هذا

---

[١] – فاوسـت الجديـد الفصل الثانى . وقد يتساءل القارئ مع ذلك هل أراد باكثير أن يتابع جوته الذى اتخذ المرأة سبيلاً لمجاهدة الروح من خلال نوازع الصد ؟

الوهــن فانطلق فاوست فى ثورته على الشيطان بهذه الكلمات : أيها المغالط الكبير ليست مأساة مرجريت هى كل شئ ، وإنما كشفت لى زيفــك وأثبتت لى أن كل ما جئتنى به منذ عرفتك حتى الآن وهم فى وهم" .

ومــا يحــدث فى ملكوت السماء ليس إلا دعما لفكرة المرأة حلــيف الشيطان ، وثمة يدرك يحيى الرسول أن مريم المجدلية التى تطارده "حبالة الشيطان" وأن الشيطان يوسوس لها [١]. وندرك نحن القــراء ذلك حين يدفعها بحيى بعيداً عنه فتقوم الشياطين ويجلسونها ويبعثون فيها العزيمة والمثابرة.[٢]كما تستقر الفكرة فى أذهاننا حين يحــرص الكاتــب على استكمال معالم الصورة بأن يوسوس لها فى أذنهــا أن اتبعــيه فاطلبى منه أن يعمدك لعلك تبلغين ما تريدين[٣] . وحيــن تذهب صوب النهر كما أشار عليها الشيطان ، وهى فى حالة مــن حــالات التوحد معه ، يحركها كما يحرك المنوم ضحيته. وفى أثناء ذلك يقف الشيطان مع معاونيه يتهللون كلما بدا انتصار المجدلية وشيكاً ، ويكتئبون كلما بدا موقف يحيى قوياً لا يتزحزح[٤] وللحكيم موقفه الخاص من المرأة ، وليس يعنينا منذ البداية أن نتوقف لنروى

١ - إلة إسرائيل ص ٧٤ - ٧٨ .

٢ - إلة إسرائيل ص ٧٥ .

٣ - إله إسرائيل ص ٧.

٤ - إله إسرائيل ص ٧٩

مـــا قـــيل من تعثر علاقاته بالنساء في فترة مبكرة من حياته بقدر ما يعنيـــنا إيضاح موقفه الفكرى في هذه الفترة فقد اعتبرها شيطانة (أى شـــيطان الفـــن الـــذى وقّع معه عقداً شبيهاً بعقد فاوست المعروف : المعـــرفة مقـــابل الشباب) ومخلوقاً تافهاً صنعت من ضلع تافه ، ما وجـــدت إلا لتحشـــو ثغرات الحياة وتسد فراغ الأيام ، ستخرجه من الجنة كما أخرجت آدم من قبل ، فاحذر أن تقبل جنة وناراً من صنع المرأة ، واحرص كل الحرص على أن تكون سيد نفسك ، وأن تصنع لنفسك جحيماً ونعيماً لا تعرفهما المرأة .. إن جنتك لا ينبغى أن يكون فيها حية ولا تفاح ، فهى جنة هادئة صافية حنة الفكر والتأمل والخلق والإبداع ، وإذا دخلتها امرأة حلت فيها الفوضى وانفرطت عقود درها المنظوم وتحطمت تماثيلها المرمرية .. إن الفنان العبقرى لا ينبغى له أن يعاشـــر إلا امـــرأة من صنع يده ومخلوقات رأسه[١] ومع ذلك فقد ظلـــت المـــرأة محـــوراً للغالبية العظمى من أعماله ، حتى فى هذه الأحاديث والصور القصصية والتمثيلية والحوارية التى يخلو فيها إلى شيطانه ، كانت المرأة تطل من بين السطور مليئه بدماء الحياة أكثر مـــن امـــتلائها بنظرات الفكر وقيم العقل الخالص ، وهو فى كل هذه

---

١ – توفـــيق الحكيم عهد الشيطان ص ١٦ ولعلك تلاحظ أن الحكيم يتهم المرأة بإخراج أدم مـــن الجنة هنا متابعاً رواية سفر التكوين وللمزيد من التفاصيل حول هذه القضية ارجع إلى د . إبراهيم عبد الرحمن دراسات مقارنة ص٢٣٤ وما بعدها .

الحـــالات يقترب منها فى قلق وحذر وتوتر متدرعاً بتلك الأسطورة التى حاكها لنفسه ووقع أسيراً لها ، ونعنى أسطورة عدو المرأة .

وفـــى إطـــار فهمـــنا لموقف الحكيم الداعى إلى عداوة المرأة نستوعب القضية فى مسرحيته ذات الفصل الواحد ، وفى إطار فهمنا لموقـــف الحكـــيم عاشق المرأة نقترب من بلقيس فى سليمان الحكيم وفـــيهما معـــاً ينسج الحكيم موقفين متناقضين أو هكذا يبدوان للوهلة الأولـــى ، من خلال الشيطان : فى الموقف الأول ضج الشيطان من المـــرأة وأصبح فى خطر ، وفى الموقف الثانى لم يقدر الجنى على بلقيس وظل قلبها ملكاً لمن أحبته دون سليمان الحكيم القادر .

حقـــاً تجـــاوز الحكيم فكرة المرأة أحبولة الشيطان ، برغم إنها فكـــرة تؤيدهـــا بعض أعماله الفنية ، ولكنه يدعم عداوته للمرأة بفكرة أخـــرى تســـير فـــى الاتجـــاه نفسه ، نرى فيها المرأة خطراً على الشـــيطـــان ، ذلك الذى لجأ إلى الفيلسوف (وهو الحكيم بالطبع) وهو فـــى حجرة مكتبة يجلس بين أكداس الكتب والمجلدات يقرأ ويفكر فى هدوء الليل (العرض التمهيدى التقليدى لفاوست) ، ليساعده على إيجاد حـــل فورى لوقف الحرب الذرية التى تهدد وجوده بانتهاء البشر . إن الفيســـلوف يظـــل عظـــيماً منتفخاً حتى تدخل زوجه السليطة ، وبهذه الكيفية يهيئ لنا الحكيم موضوعا نرى فيه الفيلسوف والشيطان وثالثهما المرأة، بل إنه يشير إلى تلك المفارقة بطريق غير مباشر :

الــزوجة : وســنرى من منا الذى سيخضع الآخر : .. لقد قلت منذ لحظة إنك تبصر مالا أستطيع أن أبصر ... خسئت وكذبت إنــى أبصــر الآن أكــثر منك ذلك الشخص الذى معنا فى الحجرة .

الفليسوف : تبصرينه ؟ من هو ؟

الزوجة : هو الشيطان ..

الشيطان : (هامساً) ياللعجب كيف شمت رائحتى ؟!

الفليسوف : (دهشا) أترينه الآن معنا ؟ ..

الــزوجة : (دون أن تفطــن لوجود الشيطان الفعلى) نعم ، ولتكن علــى حــذر ، فهــو الآن بيــنى وبينك .. ألا تعلم وأنت الفليسوف ذلك المثل الذى يقول : ما اجتمع رجل وأمرأة إلا كان ثالثهما الشيطان .

الشيطان : (همسا للفيلسوف) ليس دائما إنى هنا الليله بينكما بمحض المصادفة ألا تعلم ؟[1]

إن الشيطان حين يخرج مهزوما ، وقد خاب أمله فى "حضرة الفليســوف" ، يدرك أن الحرب الذرية التى يخشاها تبدأ فى حجرات

---

[1]- توفــيق الحكيمَ - المسرح المنوع . الشيطان فى خطر ص٧٥٥-٧٥٦ . وما خط تحــته لــيس مثلا وانما هو حديث رواة البخارى ومسلم كما أوردة الإمام الشافعى فى مســنده المعروف ببدائع المنن أورده الإمام أحمد فى مسنده كذلك ونص الحديث : لا يخلون رجل بامرأة ليس منها بسبل فان ثالثهما الشيطان .

المنازل حيث المرأة ، ويعترف الفليسوف بذلك صراحة "الحرب في حجـرتي (مشـيرا إلى زوجته وهي التي أعلنتها ، كما يعترف بقلة حيلته حين يطلب من الشيطان أن ينقذه[١].

بـيد أن بلقـيس تصارع الجني ولاتسلم قلبها إلا لمن تحب ، حتى وإن استخدم الجني تلك الوسائل التقليدية التي تسقط في أعقابها المرأة . لقد أراد الجني أن يثبت لسليمان أن العمل والنضال يظفران بمفـتاح القلب المغلق أبهر عين من تحب ، ثم أظهر ضعف غريمك لمـن تحـب[٢] . وتعددت في المسرحية وسائل الإبهار فثمة الصرح العجيـب ، وثمـة بساط الريح ، وثمة الحبيب الذي يتحول حجراً ، ولكـن الفعـل كان باديا لصلابة موقف بلقيس التي تحذر سليمـان الحكـيم : حـذار الغرق ... ياله من بحر عجاج متلاطم الأمواج ، وحين تحس أنه أرادها امرأة وليست ملكة تقول: واأسفاه كنت أحسبك يـا سـليمان صديقا[٣] . بل إنها لتعلن أن ما يفعله سليمان مستخدما

١- المصدر نفسه ص٧٥٦-٧٥٧ ويقوم الموقف على ما أسماه الدكتور مندور الغرض الفكري ، حيث يأخذ الحكيم في معالجة النتائج وفقا لطبيعة نفسه ونظرته إلى الحياة وواضـح أن الغرض هنا ماذا يكون من الشيطان لو شهد مشهدا من مشاهد الحياة الزوجـية التي تجمع بين فيلسوف عبقري وامرأة ؟ ارجع إلى د. محمد مندور – مسرح توفيق الحكيم . ص٤٣ .

٢ – سليمان الحكيم ص٨٠ .

٣- سليمان الحكيم ٩١.

الجنى قصد به الإبهار فهى تعرف أصول الإغراء التى يحيكها الجنى فتخاطب سليمان : لماذا تحاول أن تبهر عينى بكل هذه الأعاجيب؟ (١)

ولقد نجح الحكيم حقا حين حمّل بلقيس فكرة الحب الذى لاتقوى عليه الخوارق ووسائل الإبهار ، وأقنعنا أن المرأة التى تحب لا سلطان للجنى عليها ولكنا نسأل هل كان سليمان الحكيم نفسه ، وهو راضخ للجنى ، يعلم أنه لا سبيل لنجاحه ؟ خاصة وقد سمعناه يقول له بعد أن أطلق له حرية العمل دعنى أبصر إلى أى مدى يقف سلطانك مكتوف اليدين(٢) .

وتقوم صورة المرأة فى دموع إبليس على علاقة وثيقة تربطها بالشيطان أساسها الجنس ، وتكاد عصماء تعلن عن رأى الكاتب صراحة حين تصف علاقتها بإبليس بأنها أقوى ألوان الحب ، الحب الذى يمتزج بالكراهية ، والاستسلام الذى يختلط بالتمرد ، الرضا الذى ينتهى بالندم .(٣) كما يؤكد الشيطان هذا الإعلان بدعوته لأعوانه "مدوا لىّ أذرعكم وأيديكم .. تعالوا حولى .. دعونى أنظر إليها قطعة من اللحم . دعونى أقنعها بلذائذ الجسد ، التى هى خلاصة الحياة دعوها تتعذب كما تعذب الآخرون وكما سيُتعذب القادمون(٤) .

١- سليمان الحكيم ٩٢ .

٢- سليمان الحكيم ١٠٨ .

٣- دموع إبليس ص ٤٦ . يراجع فى هذا الشأن مقال فاروق خورشيد الحب فى الأدب الشعبى بين الإنس والجن - مجلة الدوحه - يونيو ١٩٧٦ .

٤- دموع إبليس ص ٢٩ .

وتؤكـــد أحـــداث المسرحية مثل هذا الإعلان وذلك حين نرى عصماء وهى تصل إلى درجة من الثبات والقوة والعفة حتى إذا لوّح الشيـــيطان بالجنس استسلمت دون كبير عناء ، ويمكن أن نقرأ قولها للشـــيطان الذى يريد أن ينال منها فتبدى قدراً من العفة والقوة : أنت تـــتحدث عـــن أشياء لا أعيها ولا أدركها أى مأساة لنا أيها السيد؟ .. يـــبدو لـــى أنـــك تصورت نفسك أمام فتاة غر ، لا تعرف شيئا عن الحـــيـــاة ، ولـــم تلـــق أحداً من الرجال ، كانت تعيش فى عالم من الأحـــلام والآراء ، وأنها حينما رأتك فقدت كل إراداتها ، وأصبحت تبحث فى شخصك عن رجلها "وهو قول يحرص الكاتب على تقديمه بهـــذه الطريقة التى يلح فيها على استيفاء الفكرة من كل الوجوه فهو حاضر فيه ينوب عن صاحبته فى حكاية مايدور فى خلجاتها .

وبعـــد ذلك تسقط القديسة بين ذراعى الشيطان ، الذى بدا لها فى فحولة الرجال وسيما ، مستقيماً، رافع الرأس ، فيه حياء ، يتحدث فى صوت مؤثر خفيض فى ثياب ولى الله :

ولى الله (الشيطان) : أنا ضعف البشرية كلها .. أنا الآن الحب .

عصماء : (مستسلمة) لم أكن أعرف أن الحب عذب هكذا .

ولى الله : (فى مناجاه) ألم تكونى تعرفين أنه غالب لا يقاوم .....؟

عصماء : (وقد أصبح فى صوتها تعبير عن السعاده) كنت أتوقعه وأتمناه وأفر منه .

ولى الله : ماذا نفعل إذن ؟

عصماء : لست أدرى .

ولى الله : هل تفكرين فـــــ ....؟

عصماء : لست أستطيع أن أفكر .. بل لا أريد أن افكر ، اسكت ولا تتكلم (تضع يدها على شفتيه)

ولى الله : (يضمها إليه بشدة)

عصماء : نعم ... هذا هوالحب .[١]

ويغلب على ظننا أن اتخاذ الشيطان من الجنس سبيلا لإسقاط قديســة هــو الســبيل الوحــيد للاقتناع باستسلام غصماء المفــاجئ للشيطان ، حيث جاء هذا الاستسلام سريعا وواضحا ، حيث يدل على ســقوط المــرأة بين يدى الشيطان عن طريق الجنس الذى يوهم بأنه حب حقيقى .

ولكن ثمة سؤال يلح على القارئ ، وهو بصدد تمحيص دور المــرأة باعتــبارها شريكا فى عمل يضطلع به الشيطان ، وهو هل ســقطت عصــماء بيــن يدى الشيطان فى هذه المسرحية باعتبارها "قديســة" نــذرت نفسها للفضيلة ،وعاشت بين الناس أملا ورجاء ، تــوزع على المحتاجين مالها ، وعلى البائسين ابتسامها ، ومن أجل ذلــك خفّ الشيطان إليها ، وفكر فى أن يتخلص منها باعتبارها عدوا لرسالته فيكون مجيئه هنا امتداداً لمجيئه فى الجنة ومتسقا مع رسالته الــتى ســخر نفسه لها ، منذ أتى آدم وحواء ليضلهما وهما يعيشان

١- دموع إبليس ٢٢-٢٣ .

عيشـــة رغـــداء فى عالم سرمدى . ؟ وثمة سؤال ثان : هل سقطت عصـــماء لكـــى يثبـــت لـــنا الكاتب أن الإنسان الذى يخطئ هو ذلك الإنسان الذى يعيش بعيداً عن الذنوب ، فتكون عصماء رمزاً للإنسان عامة ، وليست رمزاً للمرأة خاصة ؟ وهل يمكن للقارئ أن يفهم ذلك إذا سمع الأب يقول فى المسرحية مستخرجاً من علاقة ابنته بالشيطان حكمة : "يجب أن نخطئ لنكون بشراً ، ويجب أن نكون بشراً لنعيش فى هذا العالم وننفعه ، يجب أن نجاور الرذيلة ولا نترفع عنها ، لأننا لو احتقرناها ، وتعالينا عليها انتقمت لنفسها أقبح انتقام .[(١)]

هـــل يتيقن القارئ من صدق هذه المقولة التى ينطوى عليها السؤال والتى تساير روح الفكرة الإسلامية عن الشر ، إذا رأينا الأب مـــرة ثانـــية ، وبعـــد أن سقطت عصماء ، يحاول أن ينبه ابنها من الشـــيطان ، وقـــد حمـــل رسالتها ، ألا يكرر المأساة معتقداً كأمه أن الفضـــيلة المطلقـــة يمكن أن تجد لها مكانا على الأرض : "هذه هى الكارثـــة إذ لابد أن تفهم فقد رفضت ابنتى القديسة أن تفهم فاستطاع الشـــيطان فـــى صـــورة إنسان جميل الطلعة ، ذكى العقل ، معسول العبارة أن يغدر بها .[(٢)]

ثم يبقى لنا أن نسأل كذلك هل تكون عصماء من أجل هذا كله رمزا للإنسان كذلك ، بعيداً عن خصوصية المرأة إذا أصر الأب بعد

---

١ – دموع إبليس ص ٧٣ . وراجع التمهيد .

٢ – دموع إبليس ص ٧٤ .

ذلك مباشرة على أن يجرد القصة من خصوصيتها بالنسبة لعصماء ، لتصبح على لسانه شيئاً من التاريخ ، الذى يؤثر فينا ونحن نجهله" لا يهم يا سيدى أن تعرف قصتى ، ولا يقدم فى الأمر كثيراً أو قليلاً أن تعرف ابنتى ، فالتاريخ الذى يؤثر فينا هو التاريخ الذى نجهله .(١)

ولا تلبث مثل هذه الأفكار أن تفصح عن حقيقتها وسط دوامة من الأفكار الجزئية المتناثرة ، لتعرف أن الشيطان نفسه عرف قيمة ما حين أغوى عصماء فأحس بالندم ، ربما لأول مرة ، وهنا يضيف الكاتب إلى الفكرة التقليدية عن غواية الشيطان عن طريق المرأة إحساس الشيطان بالمعاناة وتمرده على قدره بعد أن ذاق الحب مختلطاً بالجنس مع عصماء . فهو يعانى ألما لعجزه عن معاودة تلك المتعة التى لم يعرفها لا هو ولا واحد من أتباعه من قبل ، ثم إن هذه المعاناة تطلعه أيضاً للمرة الأولى على حقيقة طرده من رحمة الله واستئثار الإنسان بمثل هذه المتعة من دونه ، ولذلك يعترف الشيطان لعصماء بأن الطرد من رحمة الله أن يُحرم منها :

---

١ - دموع إبليس ص ٧٤ . فسر الدكتور لويس عوض شخصية عصماء فى إطار مسرح الكرامات والمعجزات فهو يرى أن عصماء قد بدأت حياتها على غرار مريم العذراء ، ثم هو يفترض كى يستكمل وجهة نظره أن المؤلف قد بنى انتحار الشخصية على ما جاء فى سورة مريم "قالت ياليتنى مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً" لأنه يستنبط أن مريم إذ قالت هذا كانت تفكر فى الانتحار ، وهو زعم تكذبه أحداث المسرحية والقراءة الفاحصة لها ، تلك القراءة التى تدلنا على إنسان سقط حين تصور نفسه ملاكاً ، وعلى شيطان عرف الندم حين عرف جزءاً من النعيم الذى يعيش فيه الإنسان مستحقاً تفضيل الله له على غيره من مخلوقاته . ارجع إلى رد الأستاذ نبيل الألفى على هذا التفسير فى كتابة من عالم المسرح ص ٢٣ وما بعدها .

الشـــيطان : (مقترباً منها) أنت تعرفين أننى طردت من رحمة الله ، لكن لم أكن أندم على هذه القسمة ، حتى بادلتنى الحب فترة مـــرت كلمح البصر ، ثم حرمت حبك ، فعرفت أن طردى مـــن رحمة الله هو حرمانى الحب ، لا أجد من يحبنى ، ولا أجد من أحبه ،فأنا فى عالم الكراهية والحقد ، ولكننى أجبتك فكـــيف حـــدث هذا ؟ لقد جئت لك فى صورة إنسان لأضلك وأخـــرجك من دنيا الفضيلة ولأهبط بك من سمائها ، فوقعت فى حبك .(١)

---

١ – دموع إبليس ص ٥٧ وانظر د . الحجاجى : الأسطورة فى المسرح المعاصر ص ٥٣٢ – ٥٣٣ وقـــد شـــاعت فى تراثنا فكرة إبليس الباكى النادم ، فهو يبكى ندماً فى روايـــة القرطبى عن الرسول فى قوله "إذا قرأ ابن آدم السجدة فسجد اعتزل الشيطان يـــبكى ويقول ياويلتى : أمر ابن آدم بالسجود فله الجنة ، وأمرت بالسجود فأبيت فلى النار . وهو يبكى حسرة وكيداً . فى رواية الطبرى عن أول ابتداء كيده للإنسان حيث قـــيل إنه ناح على آدم وحواء فقالاً له ما يبكيك ، قال أبكى عليكما تموتان فتفارقان ما أنتما فيه من النعمة والكرامة ، فكانت بداية الوسوسة والعصيان . وقد عاد على محمود طه إلى فكرة دموع إبليس فى قصيدته ذات النزعة الدرامية امرأة وشيطان وفيها يأتلف الشيطان مع امرأة لعوب :

وراهـــــــا فـــتـــنـــــدت عينـــــــــه.. رحمة فاحتال يخفى من بكاها

وبكـــــــــى الشيطـــــان لامـــرأة .. أبكـــــت الشيطان لما أن رآها

أنظر ديوان على محمود طه الشوق العائد ٥٨٢ – ٥٩٢ .

ولنا أن نشير إلى أن الكاتب يقدم لنا الشيطان نادماً وليس تائباً لأنه ، شأنه فى ذلك شأن جل كتابنا ، يلتزمون بما أسميناه القسر المطلق للواجب الدينى .

أما تيمور فيرفض رفضاً تاماً فكرة المرأة "بريد الخطيئة المأمون" وفى هذا السياق يقدم عنها دفاعاً يسوقه كبير الشياطين فى معرض السخرية من تابعه سبائك ، الذى يُدل بأنه استطاع عن طريق المرأة أن يجعل زعيم إصلاح فى الأرض يهوى فى الإثم . وثمة يطعن كبير الشياطين فى مجهود سبائك مستنداً إلى أن زعيم الإصلاح سقط سريعاً لملابسات حياته وما تعقد لديه من نزوات جنسية كامنه فى صدره . ومعنى ذلك أن دور الشيطان فى استخدام المرأة محدود فهو لم يفعل سوى إنه "أيقظ فى هذا الآدمى نوازعه المستكنه[1] .

وكان جديراً بتيمور ، والأمر كذلك ، إلا يجرى الحوار التالى بين القطب الأكبر للشياطين وسبائك ، حتى لا تختل الفكرة بين يدى القارئ .

سبائك : كان هدفى الأول منذ حللت الأرض ، ووقع بصرى على رجل أن أدفعه إلى اقتراف الموبقات الثلاث : الكذب

---

[1] – اشطر من إبليس ١٦ .

والسرقة والقتل وقد جهدت فى سبيل ذلك ما جهدت ، ولقيت من العنت ما لقيت وكدت أخفق فيما إليه هدفت لو لا ..

القطب : ماذا ؟

سبائك : لو لا أن استعنت أخيراً بحكمتك العظمى يا مولاى ، وهى أن الأنثى بريد الخطيئة المأمون .

القطب : لم تكن حكمتى أنا وحدى ، بل هى حكمة الأزل منذ كان خروج آدم من جنة الخلد .[١]

فمثل هذا الحوار من شأنه أن يقوض دعائم الأفكار التى بنى عليها تيمور عمله المسرحى ، داعياً إلى أن الإنسان قادر على الكيد للشيطان ودحره ، وأن المرأة بريئة من كونها أداة من أدوات الشيطان باعتبارها امرأة ، وأنها تقف على قدم المساواة مع الرجل فى مواجهة هذا الشيطان والحوار التالى يؤكد الفكرة ويدعم عمل تيمور المسرحى :

أزاهير : لقد أتت أزاهير أمراً منكرا .

زبرجد : لم يكن لك يد فيما فعلت .

أزاهير : كيف ذلك ؟

زبرجد : إن ما فعلته من عمل الشيطان .

(قرنفل يقدم)

---

[١] – أشطر من إبليس ١٣ . ولاحظ كيف يردد القطب اتهام حواء فى خروج آدم من الجنة

قــرنفل : أجل من عمل الشيطان . نعوذ بك يارب من الشيطان الرجيم .

أزاهير : ما شأن الشيطان فيما فعلت ؟ أنا التى ضربت بالسيف .

ربرجد : إن الشيطان هو الذى يحرك يدك .

أزاهير : أين هو الشيطان ؟ ومن يكون ؟

قرنفل : (فــى تخــوف) إنــه كائن غير منظور يحيط بنا أينما نكــون، ويكــيد لــنا دون أن نراه ويدفعنا إلى اقتراف المنكرات ؛ إنه عدونا اللدود .

أزاهير : ما أفظع الشيطان ! أتراني قد وقعت فى حبائله .

زبرجد : كل منا فريسة الشيطان ، إن حياتنا صراع مرير معه.

أزاهير : ترى لمن تكون الغلبة ؟

زبرجد : هذا أمر لا يعلمه إلا الله [1].

بــيد أن الشياطين وإن كانوا على غير يقين من اتخاذ المرأة بريدا للخطيئة ، فقد أمسوا أيضا على غير يقين من أنها ستكون فاتحة لعالم من الخير المطلق فى الأرض ، ولذلك يختلفون على اتهامها فى فشل المهمة مما يدعم الفكرة السابقة عن طريق معاكس :

١- أشــطر مــن إبلــيس ١١٦ . ويعلق الدكتور الحجاجى على هذا الحوار فيرى أن الإنســان انتصر على الشيطان ومع ذلك فهو مازال يرد إليه أسباب الشر ويذكره على أنه سبب المصائب فقد سكرت أزاهير وأمسكت بسيف زبرجد فأصابته فوصف عملها على أنه عمل الشيطان ، بينما كانت الشياطين فى إجازة من إغواء البشر مدتها ثمانية عشر عاما هى عمرها انظر ص٢٧٠ الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر .

ارقط : اللوم واقع عليها أيها الزعيم ، إنها المكر المجسم والخبث المصور؛ هى التى رضيت أن تبرح القصر معه.

بزعبول : ولكنه هو الذى دبر المكيدة ومهد الطريق .

أرقط : (صائحا) لو لم تكن هى على استعداد طبيعى لاستقبال هذا الباعث لما استطاع هو أن ينال مأربه .

بزعبول : (صائحا) قلت لك إنه المجرم الأول .

أرقط : (صائحا) بل هى جرثومة المفاسد وأسُّ المكايد .

بزعبول : (فى صيحة عاصفة) بل هو .. هو

أرقط : بل هى هى :[1]

وهذا الخلاف لا شك أن الكاتب قد أراد به أن يجعلنا على بينة من أن إلقاء تبعة الخطيئة على أيٍ من الجنسين خروج عن الجادة ، والأحرى أنهما معا يحملان أسباب السعادة ، وأنهما معا كثيرا مايتخذان الشيطان ذريعة يستران بها نقيصتهما .

---

[1]- أنتظر عن إبليس ص١١٧ .

الفصل الرابع

الشيطان إنسانا

عــرف الإنســان أنــه شيطان نفسه ، حتى فى تلك العصور المـتقدمة الـتى كانت الأرواح فيها صوراً يمكن أن تستقر فى أيدى الســحرة ، كمــا يذهــب الدكتور عز الدين إسماعيل ، ولم يكن من الغريب حينذاك تصور الشيطان ، أو إبليس على أنه شخصية أخرى غــير الإنســان ، وإن لازمــت كل إنسان ، حتى إذا كنا فى العصر الحديــث أمكــن الــنظر فى بعض الحالات إلى إبليس على أنه غير منفصل عنا ، وبذلك تلاشت الصورة التقليدية المستقلة لشخص إبليس ، وصار الصراع الذى كان يُتصور قديما بين الإنسان وإبليس يتمثل بيــن الإنسان ونفسه[١] . وهذا الذى يعرض له الدكتور عز الدين له أصــوله فــى تراثنا الدينى ، وما نتج عنه من تراث شعبى ، ويكفى الآن أن نشــير إلى أن شياطين الإنس والقرين كما ورد ذكرهما فى القرآن الكريم عبّر عنهما التراث[٢] .

إن كاتــبا مــثل ابن شهيد يسخر من فكرة شياطين الشعراء ، ويرى أن الشاعر هو الشيطان نفسه ، ففى رسالته "التوابع والزوابع" يقــابل الجنى المدعو زهير بن نمير من قبيلة أشجع ، والمعروف أن ابــن شــهيد كان من قبيلة أشجع العربية ، كما كان شعر الجن الذى ينتصــر له ابن شهيد فى رسالتة شعره هو ، لم يجد له من يقدره فى

١- د. عز الدين إسماعيل قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ص١٣٩ .

٢- ارجع إلى التمهيد .

عـــالم البشر [١]. وقد التقط شوقى فى بداية عهد كاتبنا بالدراما، تلك الفكـــرة عـــن التابع الجنى الذى يصاحب الشاعر ، فقدم لنا قيس بن الملـــوح وقد ألمَّ به عرض غريب يملى عليه ما اضطرب من سلوكه وقولـــه ، فهو تابع لا يتخصص فى الشعر فقط كما تعرفه . ويفصح شـــوقى عـــن تمثله المبكر لفكرة تشخيص الشيطان ، والحديث عنه علـــى أنه مستوى من مستويات النفس الإنسانية ، وذلك حين يخاطب قيس شيطانه ، إذ تبدى له ، وهو منكب على قبر ليلى :

كنت قرين السوء لى　　　　وكنت شر من فضح

لولاك ما بحت بما　　　　خدش ليلى أو جرح[٢]

وتؤكد القراءة المتأنية لمجنون ليلى أن الشيطان الذى يتراءى لقـــيس لم يكن شيئاً خارجاً عن ذاته ، بل كان هو نفسه . وكان قيس نفسه على وعى بحقيقة أن هذا الشيطان ليس سوى ذاته، فهو يقـــول له : أنت وجدانى[٣] ويقول له إذا أراد أن يخاطبه : لبيك قيس[٤] .

وإذا كان تراثنا يغذى لدى كاتبنا فكرة تشخيص الشيطان فلابد أن هـــذا الكاتـــب قـــد لاحظ أن هذه الفكرة تظهر على استحياء فى الـــنماذج المسرحية التى يحتذيها فى الأدب الغربى وتبدو هذه النماذج

١- راجـــع ابن بسام : الذخيرة ، المجلد الأول ، تحقيق : بطرس البستانى وملحق به رسالة التوابع والزوابع لأبى عامر أحمد ابن شهيد .

٢ - شوقى مجنون ليلى ص ١٢٨ .

٣- مجنون ليلى ص ٩٢ .

٤- مجنون ليلى ص٩٢ .

مـــتأثرة بالتراث الشرقى والإسلامى ، وبخاصة لدى جوته ، ومعبرة عـــن فكـــرة دينية تجد صداها فى التراث الشعبى العالمى كما نرى عـــندما مارلو ، ومعبرة عن ثورة العقل الغربى الحديث على التراث الديـــنى المســـيحى تلـــك الثورة التى التقت مع الفكرة الإسلامية عن الشـــيطان كمـــا لاحظ الأستاذ العقاد ، ذلك مايبدو لقارئ بول فاليرى ويوجين أونيل وتوماس مان .

فعند جوته يخاطب الرب إبليس فى الفاتحة فيقول : إنى رأيت الإنســـان ســـرعان ما تخمد همته ، وتفتر عزيمته ويخلد إلى الدعة والـــراحة ولهـــذا أرسلت وراءه قريناً يستفزه ، ويستثيره ولا ينفك يعمـــل ويـــدأب كعـــادة الشـــياطين[1] كمـــا يعلن فاوست لإبليس فى المسرحية نفسها أن جسده يسكنه روحان مشاربهما متباينة تحاول كل واحدة أن تبين عن الأخرى : الأولى دنيوية ، والثانية طماحة طامعة تحلـــق فى السماء . وقد أوشك الدكتور طه حسين فى مقدمته لترجمة محمد عوض محمد أن يفصح عن شئ من هذا القبيل ، حين قرر أن جوتـــه كان ممثلاً أصدق تمثيل فى ضعف فاوست وقوته ، وضعف مرجريـــت وقوتها ، كما أنك تجده ممثلاً أصدق تمثيل تمرد الشيطان وكبريائه[2] .

---

١ - فاوست جوتة ترجمة محمد عوض محمد ص٥ .

٢ - المصدر نفسه ص٣٦ والمقدمة .

وقبل جوته كان مارلو قد حمل الشيطان الكثير من طبيعة الإنسان ، فقد كانت القوة الخيرة والقوة الشريرة المصطرعتان فى هذه المسرحية قوتين إنسانيتين فى جوهرهما وفى كثير من مظاهرهما[١] .

وكانت فكرة الخطايا السبع التى أثبتها مارلو فى هذه المسرحية فيما يرى عز الدين إسماعيل حرباً مستمرة داخل الإنسان أكثر مما هى خارجه[٢] أما بول فاليرى فقد رأى أن الشيطان هو أعماق الإنسان المليئة بالشرور حين يمسك الشيطان بالفتاة لوست لكى تنظر فى مقلتيه :

لوست : حذار .. لا تعذبها .. ماذا أريتها فى مقلتيك ؟

ميفيستوفليس : شئ بسيط جداً ... أعماق أعماق تفكيرها .

فاوست : آه .. ياالله (تسقط على كرسى)

فاوست : أشت (تقفل فمها)

لوست : (مرتعشة) أظننى رأيت شيئاً من الجحيم[٣] .

---

١ -فاوست مارلو المنظر الأول من الفصل الأول ، والمنظر الأول والثانى من الفصل الثانى وارجع الى د . عز الدين إسماعيل . قضايا الإنسان ص ١٥٦ - ١٥٧ .

٢ - د . عز الدين إسماعيل ص ٤١ .

٣ - بول فاليرى فاوست أراه ص ٧٢ .

وحيـــن تسأل لوست أستاذها فاوست فى نفس المسرحية عن الشيطان يجيبها .أنت نفسك مثلاً لكى يضيغ أحد المارة يمشى وراءك ويشم نكهة عطرك إنه هو ... لوست إنه أنت نفسك[١] .

أمـــا كتابـــنا فقد راقت لهم فكرة الإنسان الشيطان تعبيراً عن الـــتراث وتصـــوره لشـــياطين الإنس من لحم ودم ، والقرين شيطاناً يـــلازم الإنســـان ، وفى هذه الحدود قدموا رؤاهم المختلفة التى يلمح فـــيها القـــارئ تقديم الإنسان والشيطان مستويين من مستويات النفس الإنسانية ، كما فعل أبو حديد فى عبد الشيطان ، والحكيم فى سليمان الحكـــيم ، وتقديـــم الشـــيطان إنساناً من لحم ودم ومعه الشيطان فى صورته التقليدية فى آن واحد ، كما فعل على أحمد باكثير فى فاوست الجديـــد ، وفاروق خورشيد فى أيوب ، وينفرد باكثير فى ثلاثية "إله إسرائيل" بتقديم اليهود شياطين من الإنس فى إطار فكرته السياسية ، وتضطرب الرؤية عند فتحى رضوان فتجمع بين هذه الاتجاهات فى غير وضوح فكرى، ويعارض تيمور الفكرة فى سياق رفضه للاعتقاد فى قدرة الشيطان على الحركة داخل الإنسان .

فى مسرحية عبد الشيطان وحين نقابل الشيطان للمرة الأولى نلمـــح تأكيد "أبو حديد" على استقلال شخصية طوبوز عن أهرمن ، وآيـــة ذلـــك أن كل ما يدور بينهما من حوار يمضى فى هذا الإطار الـــذى نرى فيه طوبوز الإنسان الذى قرر الانتحار بعد أن رأى فتاته

---

١ - فاوست كما أراه ص ٥٠ .

علـــى وشـــك الزواج من صديق غر أحمق ، وأهرمن الشيطان الذى يحــرص الكاتب على تقديمة من خلال ملامح تراثية وأخرى تذكرنا بفاوست جوته . فهو من جهة يستطيع أن يتلبس صورة رجل غريب المنظر، يعرج فى مشيته ، عليه ملابس سوداء ، وهو من جهة ثانية يتجســس ، ومن أجل ذلك يستطيع فى يسر أن يخبر طوبوز بقصته كاملة ، وقد كان يحسب أنها سر لا يعرفه سواه .

ونســتطيع أن نقــرأ المشهد التالى من عبد الشيطان ثم نلحظ التماثل مع مشهد آخر من فاوست جوته ، والمشهدان معاً نفهم منهما استقلال شخصية الشيطان عن الإنسان لدى الكاتبين :

طوبوز : كنت تتسمع من الخارج ؟

الشــخص : لا تغضب . إنى رجل غريب الأطوار حقاً ، هذا طبعى فلا تؤاخذنى أحب أن أسير على المنازل وفى الطرق ، وكلما سمعت صوتاً حزيناً أسرعت نحوه .. الأحزان تجذبنى .

طوبوز : أرجوك إن وقتى ....

الشخص : (مقاطعاً) ثمين .. ومع ذلك فقد رأيتك ترفع المسدس إلى رأسك .

طوبوز : أوه . هذا كثير . أنت تتجسس .

الشخص :أعتذر لك ، ولكن المصادفة ساقتنى إليك. ومن يدرى؟

لعلها مصادفة سعيدة . إنى أعرفك وإن لم تعرفنى[١] .

والمشهد السابق عند "أبو حديد" صدى للمشهد الآتى عند جوته :

إبليس : برغم هذا كله ، فما الموت بمرغوب فيه ولا محبوب .

فاوست : أجل لعمرى وسعيد جداً ذلك المحارب الذى يتجرع كـــأس المنون وسط أعلام النصر فيعقد الموت على جبينه إكليلاً من الغار مخضباً بالدماء .

....

إبليس : على أنه فى تلك الليلة نفسها أراد أحد الناس الانتحار بالسم ثم أبى أن يتجرع الكأس .

فاوست : أراك ولوعاً بالتجسس .

إبليس : أنا محيط بكثير من الأمور علماً ، وإن لم أكن عليما بكل شئ[٢]

ومع وضوح استقلال شخصية الشيطان عن الإنسان حتى هذا القدر من مسرحية عبد الشيطان ، فقد فهم الدكتور الحجاجى أن "أبو حديد" شخّص الشيطان ، فهو يدخل منزل طوبوز فى صورة إنسان عـــادى وبطريقة عادية ، فعندما دخل حجرته وسأله عما يريد. طلب السماح له بالجلوس ، لأنه متعب ، فيجلس دون انتظار للإذن ، وفى

---

١ - عبد الشيطان ص ٢٤ .

٢ - فاوست جوته ص ٥٣-٥٤ .

طريقة دخوله وجلوسه وحديثه يظهر فى صورة القرين ، وهى إحدى الصور الإسلامية الشعبية للشيطان[١].

وقـد ظلت فكرة استقلال شخصية طوبوز عن أهرمن سائدة حـتى تـم التعاقد بينهما، وبعدها حاول الكاتب تقديم مستويين للنفس الإنسـانية كمـا أشار الدكتور عز الدين إسماعيل . فقد كان طوبوز يفخـر بأنـه رجل عقلى يتناول الأمور فيبحثها بعقله ، قبل أن يقدم عليها ، لكن الشيطان استطاع أن يخمد فيه هذا العقل حينا ، ويورطه فـى حـياة حقيرة دنسة ، حتى إذا ما أفاق فى النهاية وجدناه يقول : سـأكفر عن ذلك الماضى القذر أواه ! لقد كان ماضياً قذراً" فواضح هنا أن الكاتب يتكلم عن مستويين من النفس الإنسانية ، أحدهما وهو العقـل يقـف رقيباً محاسباً على ما يريد أن يصنعه القلب . ولو إننا نقلـنا هذا التصور إلى الوضع الاصطلاحى لاستخدمنا لفظى التحليل النفسى : الشعور واللاشعور .[٢]

وقد علق الدكتور عز الدين على هذا الموقف من المسرحية ، فرأى أن الكاتب كان ينبغى ألا يظهر الشيطان فى شخصية مستقلة ما

١ – د . أحمد شمس الدين الحجاجى – الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ص ٢٩٦ على أن صورة القرين إسلامية قبل أن تكون شعبية فقد وردت بالتفصيل فى القرآن الكريم .

٢ – د. عز الدين إسماعيل– قضايا الإنسان ص ٢١٤ .

دام هـو فـي حقيقته ليس إلا تعبيراً عن رغبات ونزوات كامنة فى مستوى معين من نفس طوبوز [١] .

وقـد أقام الدكتور عز الدين رأيه بالنظر فى مسرحية أونيل "أيام بـلا نهاية" حيث كان البطل جون لفنج أديباً وبطلا لقصة المسرحية داخـل المسرحية ، وكان يعانى من صراع مع ذاته . وكان أونيل قد كتـب هـذه المسرحية تحت تأثير الفكرة الفاوستية ، فهو يقول : لو صـنعت مسرحية فاوست جوته لجعلت إبليس يلبس القناع الشيطانى لوجـه فاوسـت . إن الحقيقة عند جوته فى مجملها ليست هى تماماً بالنسـبة لعصرنا . إن إبليس وفاوست شخص واحد . وقد عاد أونيل إلـى الفكرة نفسها فى مسرحية "الإله الكبير بروان" فدعا بطله ديون أنطونـى جامعـاً بين اسم ديونسيوس والقديس أنطونى ومحولاً بطله خلال الصراع فى المسرحية من إنسان إلى شيطان ومن شيطان إلى إنسان .[٢]

ونـتلمس هـذا اللـون من الصراع فيما يدور من حوار بين طوبور وأهرمن خاصة فى أوقات الأزمات ولحظات الاختيار ، ففى أعقـاب طرده "لأمان" وتهديدها له بالانتقام يدور حديث بين أهرمن

---

١ - المصدر نفسه ص ٢١٥ .

٢ - المصدر نفسه ص ٢١٣ وارجع إلى باربت كلارك فى ترجمـة ليوجين أونيل ص ١٧٥ -١٧٦ .

وطوبوز ، وهو أقرب ما يكون إلى حديث الإنسان إلى نفسه ، أو إذا شئنا الدقة إلى هذا الجانب الشيطانى منها :

أهرمن : ماذا ؟ أهكذا سريعاً ؟ تغضب بهذه السرعة ؟

طوبوز : (بحزن) دعنى .

أهرمن : هكذا تتردد بسرعة ؟! تقوم وراءها تناديها .

طوبوز : أحس بألم . أحس بحزن شديد .

أهرمن : من أجل هذه ؟ إذا كنت تسرف فى عواطفك هكذا لن تقدر على مقابلة الحياة .

طوبوز : (يضع رأسه على يده) رأسى يتحطم .

أهرمن : هكـــذا من موقف واحد ؟ (يضحك بسخرية) ....هذه الكأس تفيدك . تذهب كل مابك . اشرب يا عزيزى . فـــى صـــحتك (يشـــرب طوبوز متردداً) تبسم للحياة (يمسح على رأسه بعطف) هكذا الحياة .

طوبـــوز : (يضع الكأس بعد أن شرب) مسكينة هذه المرأة(بعد بـــرهة قصيرة يتغير مظهره ويعلوه البشر والضحك) مـــع ذلـــك فالحياة هكذا الحق معك: يجب علينا عدم

التأثر إلى هذا الحد ، ماذا كانت تريد منى هذه الماجنة ؟[١]

ويؤكد الكاتب فكرة الصراع النفسى بحيث يمثل الشيطان الجانب الآخر من نفس طوبوز حين نعرف أن أهرمن على دراية بكثير من تفاصيل هذه العلاقة ، كما يبدو من بقية الحوار ، فهو يعرف أن أمان هى التى أحاطت طوبوز بشباكها ، وهو يذكّر طوبوز بالمرة الأولى التى أهداها فيها عقداً من اللؤلؤ، وبالمرة الثانية حيث أعطاها عقداً من الماس ، وهو يعرف الكثير عن زوجها الديوث الذى صار على أثر هذه العلاقة من كبار رجال البورصة . وهى أمور تؤكد كلها أن طوبوز فى أمثال هذه المواقف يحدث شيطانه الذى يطلع على أسراره ، بل إن "أمان" فى نهاية مشاجرته معه تخاطبه قائلة : أيها الشيطان .[٢]

وفى موقف آخر تبدو ثريا أملاً لطوبوز ، ولكن الشيطان الذى يسكن داخله بموجب عقد ، يراها غير جديرة بمثل هذا الاهتمام ، بل إنه يشكك طوبوز فى أن عاطفته تجاهها لا تخرج عن مجرد كونها

---

١ - عبد الشيطان ص٨١ - ٨٢ . ويلاحظ التوجيه المسرحى فى حديث طوبوز الأخير.

٢ - عبد الشبطان ص ٨١ .

رغبة جنسية ، وأنها ما كانت لتصله لو لم يكن "طوبوز الحاكم العام" الذى يستطيع أن يهب ويعطى بغير حدود .

طوبوز : لا. ليس من حقك . لاتملك أن تسيطر على عاطفتى

أهرمـــن : (ساخراً) عاطفتك ؟ ليس فى الأمر عاطفة ... الأمر كلـــه رغـــبة ، وجدت منها مقاومة فتريد أن تنتصر وتفوز .

طوبوز : هذا تفكيرك أنت ، هذا ظنك السئ ....

أهرمن : ....ما الذى جعلها ترضى بك ؟ وتترك الفتى الـــذى يحـــبها حقـــاً ؟لقد كانت تحبه هى الأخرى ، ولكنك طوبوز باشا ، وهو قدرى المسكين .[١]

وقبل ذلك وبعد أن تم التعاقد يمسك أهرمن بيد طوبوز ويدور بـــه فى الغرفة راقصاً وهو يغنى طوبوز أهرمن ، أهرمن طوبوز ، ويـــرد عليه طوبوز بنفس النغمة ، وحين تعود سادى شبحاً فى نهاية المسرحية تطالبه أول ما تطالبه أن يبحث فى نفسه .[٢]

بـــيد أن "أبـــو حديد" لم يكن ليستطيع أن يصنع ما صنعه أونـــيل فى أيام بلا نهاية حين جعل لفنج هو نفسه جون لأنه كان

---

١ - عبد الشيطان ص ١١٧ - ١١٨ .

٢ - عبد الشيطان ص ٥١- ١٤٦ .

مرتـــبطاً فـــى نهاية المسرحية بالآيات القرآنية من جهة ، ولأن الشيطان عنده لم يكن مجرد رمز للجانب الشرير فى نفس طوبوز بـــل كـــان رمزاً للاستعمار كما أفصح الكاتب للدكتور عز الدين إسماعيل فى مقابلة خاصة[١] .

ويـــبدو الأمر مضطربا فيما نرى ، ولكن هذا الاضطراب يعـــود إلى ضعف رؤية الكاتب نفسه الذى أراد أن يقدم لنا إنساناً يبـــيع نفسه لشيطانه ، ثم أراد فى الوقت ذاته أن يخلع على محمد محمـــود باشا صاحب القبضة الحديدية صفات هذا الإنسان الذى يبيع نفسه للشيطان.

وإذا كانـــت المســـرحية قـــد كتبـــت فـــى عـــام ١٩٢٩ م كمـــا صـــرح أبـــو حديـــد فـــى تصـــديره لهـــا فلـــن يقـــبل القـــارئ دون مناقشـــة أن يجعـــل الكاتـــب مـــن محمـــد محمـــود رمـــزاً لإنســـان بـــاع نفســـه للشـــيطان ، ذلك إنه لم يكـــن قـــد تولـــى الـــوزارة إلا فـــى ٢٥ يونـــية ١٩٢٨ ، وهـــى فـــترة مـــبكرة فـــى حـــياة محمـــد محمود السياسية

---

١ – د . عز الدين إسماعيل – قضايا الإنسان ص. ٢٠٠ .

لـــم يعـــرف فـــيها بأنـــه الـــرجل الحديـــدى الذى يتحالف مع الإنجليز [١] .

ومـــن جانبـــنا فإننا إذا تركنا جانباً فكرة أن عبد الشيطان هو محمـــد محمود باشا وأن أهرمن الشيطان هو المستعمر الإنجليزى ، فسوف تستقيم رؤية الكاتب التى يرمى من خلالها إلى تقديم نوع من الصراع داخل الذات الإنسانية وهذا الأمر يفتح أبواباً من المناقشة – عســـى أن تقفل – حول المدى الذى يتوقف لديه دارس الأدب ونقده مـــن أقوال الكتاب وتعليقاتهم على أعمالهم الأدبية فى مختلف أجناس الأدب .

---

١ – وزارة محمد محمود الأولى كانت فى ٢٥ يونيو ١٩٢٨م حتى ٢ أكتوبر ١٩٢٩م وتولى فيها منصب رئيس الوزاراء ، ووزير الداخلية .

– الـــوزارة الثانية ٣٠ ديسمبر ١٩٣٧م – ٢٧ إبريل ١٩٣٨م وتولى فيها منصب رئيس الوزارة ووزير الداخلية .

– الـــوزارة الثالثة ٢٧ إبريل ١٩٣٨ – ٢٤ يونيو ١٩٣٨ رئاسة الوزارء ووزير الداخلية .

– الوزارة الرابعة ٢٤ يونيو ١٩٣٨ – ١٨ أغسطس ١٩٣٩ تولى منصب رئاسة الـــوزراء فقط أما الوزارات التى اشترك فيها قبل تكوينه للوزارة السابقة فهى وزارة عدلى يكن الثانية ٧ يونيو ١٩٢٦ – ٢١ إبريل ١٩٢٧ كان فيها وزيراً للمواصلات.

– ووزارة عـــبد الخالق ثروت الثانية ٢٥ إبريل ١٩٢٧ – ١٦ مارس ١٩٢٨ كان فيها وزيراً للمالية .

– وزارة مصـــطفى الـــنحاس الأولى ١٦ مارس الى ٢٥ يونيو ١٩٢٨ كان فيها وزيـــراً للمالية .د. يونان لبيب رزق– تاريخ الوزارات المصرية ص ٣٠١ – ٤١٨ .

ونعــود فــنؤكد اضطراب رؤية الكاتب أيضاً حين نلاحظ أن نهايــة المســرحية لم تأت متسقة مع الآية الكريمة التى صدرت بها حرفــياً فقد أشارت الآية إلى أن الله تعالى يجعل لمن يعشو عن ذكره قريتـنا مــن الشــياطين . حقاً التزم الكاتب بأن جعل الشيطان قرينا لطوبــوز ولكــنه كــان يــدور بعيداً عن ذات طوبوز فى كثير من المواقف، هذا فضلاً على أن طوبوز لم يكن يعانى من أية أزمة دينية ، فلــم يكن يذكر الرحمن ثم عشا عن ذكره ، ولم تكن نهاية الآية من أجــل ذلك تتساوق مع نهاية المسرحية حين رأينا طوبوز وقد فضحه الشيطان بأن بدا خاتم الشيطان على أجزاء كبيرة من جسمه ، يرجوه أن يعود قليلاً طالباً منه أن يدع المجون ، متوسلاً إليه أن يعود لسابق صــداقته ، معــترفاً بأنه خادمه وعبده ، وهى أمور لا تتفق مع قوله تعالى: {**حتى إذا جاءنا قال ياليت بينى و بينك بعد المشرقين فبئس القرين**}[1]

ومن خلال قضية التكليف يناقش الحكيم فكرة وجود الشيطان روحاً داخل الذات الإنسانية ممثلة للمواهب والعبقرية والقدرة الشريرة ، ويسلك فى سبيل ذلك الطريق الرمز البسيط الذى يكشف عن معناه فــى يسر : فالجسد الإنسانى لا يقوم وحده دون روح ، يعلن سليمان الحكــيم ذلــك حين يحاوره الصياد: ربما كان الحق فى جانبك أيها

---

[1] – سوره آيه

للصياد ، إن الله إذ يمنحنا ذلك الإناء الكبير وهو جسدنا لا يمنحنا إياه خالياً من الروح .[1]

ويعــود سليمان الحكيم ليؤكد هذا المعنى حتى يطلب الصياد منه أن يهبه القمقم بما فيه ، على أن يتحمل عواقب عمله ، إذا أحسن أو أساء" إليك جنى يحمل المواهب والعبقرية والقدرة إذا أخذته فاحمل آثار فعله ، لن يكون أحد غيرك مسئولاً عن مصيرك إذا أهلكك ، أو أسعدك ، فلا شأن لنا به ولابك ، إذا أفسد فى الأرض فأنت المذنب ، وإذا أصلح فأنت المثاب ."[2]

ولــم يكن الصياد فى هذا الموقف بعيداً عن آدم فى كثير من الوجــوه ، ولئن كان آدم قد فضل أن يعيش شقياً واعياً فى الأرض ، علــى أن يكــون سعيداً بلا وعى فى الجنة ، فقد آثر الصياد الشرف على المصير ، وقبل أن يتحمل عواقب الجنى ، ونتائج أفعاله ، وكان يمكن أن يترك القمقم الذى يعيش فيه الجنى ، ويذهب إلى حال سبيله سعيداً بحياته البسيطة ، التى كان يحياها ، كما كان فى مقدور آدم أن يفعــل ، ولكــنه كما قلنا فضل الشرف على المصير ، أى فضل أن يكلف بهذا الجنى الذى يعيش داخله ، فيتحمل عواقب عمله إذا أحسن أو أساء ، على أن يذهب بعيداً تاركاً هذه المشكلة ، يقول له سليمان : أمــامك الأن شــرفك فى كفة ومصيرك فى كفة ، تخير ، وليس لى

---

[1] - سليمان الحكيم ص ٣١ .

[2] - سليمان الحكيم ص ٣٣.

علـيك اعـتراض ، ويـرد الصياد : اختار الشرف وأمرى إلى الله وإليـك ، ويحسن الرد فى عين سليمان فيرد : أحسنت أيها الصياد[١]

ولا يبقى للقارئ إلا أن يرد قضية آدم وهى قضية الصياد إلى خـيط واحد هو التكليف ولا يبقى لدى القارئ إلا أن يلحظ كيف عمد الحكـيم إلـى تقديـم هذا الجنى الذى يعيش داخل الإنسان روحاً تمثل المواهـب والعـبقرية والقدرة الشريرة وهى صفات شيطانية ، كما لا يبقى للقارئ إلا أن يسلم بهذه الصلة إذا قرأ الحوار التالى الذى يطلب فيه الصياد أن يعيش فى كنف سليمان على ألا يستخدم الجنى إلا بوحى وإلهام منه ، ومن أجل عزه وسلطانه يجيبه سليمان : لك ذلك .. ولكن لن أخليك أبداً من تبعة أعمال الجنى ، ولو استخدمته بإذنى ومن أجلى، فـإن إخفاقه يقع على رأسك أنت ، ونجاحه تثاب عليه أنت . ويجيب الصـياد فى تسليم : قبلت وليهدنا ربنا أنا والعفريت"، طالباً الهداية له وللعفريت معاً ، أى له ولقرينه بالمعنى الإسلامى .

وفـى أول تجـربة حقيقية يتعرض لها الصياد مع عفريته ، ونعنى تجربة الإتيان بعرش بلقيس ، قبل أن يرتد طرف سليمان إليه نقـرأ ما يدور من حوار فيه شد وجذب بين الصياد والجنى فنراه وكأنه حديث يجرى داخل الذات الإنسانية ، فهو وسوسة أكثر مما هو حوار ، ولذلك يختار له الحكيم أن يبدأ همساً[٢]:

---

١ - سليمان الحكيم ص ٣٣ .

٢ -سليمان الحكيم ص ٥٨ .

الجنى : أيها الصياد الأحمق ...لا تقف عثرة فى سبيل طموحى .
الصياد : صه أيها الملعون... من يوم عرفتك لم أعرف الراحة .
الجنى : إذا نجحت أنا فإنك ستعرف المجد .
الصياد : أيها الملك أحقاً سأوخذ بفشله .
سليمان : وتثاب عن فوزه . أليس هكذا العهد والميثاق ؟
الجنى : (يكلم الصياد) غامر !
الصياد : آه . إنها المغامرة بعينها .
الجنى : (يلكم الصياد) خاطر ![١]

ولا نلبث أن نكون على يقين من أن هذا الهمس يدور بين الصياد وشئ داخله ،إذ نرى الكاتب حريصاً بعد ذلك على أن يبدو الصياد مفاخراً بعد نجاح الجنى : هذا شئ بسيط يامولاى فى مقدورنا أن نصنع أعجب من ذلك[٢]. كما يخاطب الجنى بعد بناء الصرح : إن عملنا ومجدنا خليقان أن ينطقاً الجماد تسبيحاً بحمدنا[٣]. بل إن الصياد يشير صراحة إلى أنه مع الجنى يكونان كائناً واحداً فيخاطبه قائلاً : ألسنا شبه كائن واحد يتحمل أحدنا تبعات فعل الآخر ، وينتظر فى نهاية الأمر عين المصير؟[٤]

---

١ - سليمان الحكيم ص ٦٠ .
٢ - المصدر السابق : ص ٦٢ .
٣- نفسه : ص ٨٤ .
٤ - نفسه: ص ٨٥ .

وفى إطار حديث الإنسان إلى نفسه يمكن أن نقرأ ما يدور من همـــس بين الصياد والجنى ، فى غير مرة يدور بينهما حوار هامس فى حضور سليمان ، وكأنه غير موجود بالمرة[١]. وفى موضع آخر يعــرف الجـــنى ما يدور فى خلجات نفس الصياد وسريرته من حبه للجارية التى أصبحت لسليمان ، على حين لم يسبق أن أشار الصياد لهذا الحب[٢] . ويحرص الجنى على أن يدفع الصياد إلى شهباء التى تنتظره فى الحديقة ، ولكنه يتراجع على قوة الوسوسة التى تصدر من الجنى : "لسليمان ألف زوجة ولن يضيره أن ينزل لك عن واحدة إذا علم إنها هى صاحبتك القديمة التى اشتريتها بثمن اللؤلؤ" . وينقل لنا الصـــياد إحساساً بهذا الشيطان الذى يتحدث إليه حين يكون رده : "ما أراك صدقت فى شئ مثل هذا أيها الجنى ، الحق أنى أكاد أمزق بين هـــذا الجـــذب وذاك ، تـــرفق بى ودعنى أتنفس ؛إنى فى حاجة إلى الراحة[٣].

وقـــبل نهايـــة المسرحية يحاول الجنى إقناعه بأن يكون ملكاً علـــى شـــعب سليمان ، وزوجاً لجبيبته الأولى أرملة سليمان ، ولكنه يـــرفض لأن "الحكمـــة عادت إلى نفسى" كما يقول ، ثم يصرح بأن الحرب بينه وبين الجنى سجال وأنها إلى نهاية الأجيال .

---

١ - سليمان الحكيم ص ٧٩ - ٨١ .

٢ - سليمان الحكيم ص ٨٨- ٨٩ .

٣ - سليمان الحكيم ١١٧ - ١١٨ .

وقد حرص الحكيم ، تأييداً لفكرته ، على أن يظهر الجنى مع الصـــياد دائماً ، بحيث لا نرى أحدهما إلا فى حضور الآخر ، حتى إنهما حين يطلان على سليمان ، يطلان عليه برأسيهما معاً من خلف الباب[١] .

ولا يختل هذا الفهم ، بل نزداد يقيناً به ، حين يتحول سليمان هـــو الآخر إلى تابع للجنى ، يرسم له الخطط ، ويعبر عما يدور فى أعماق نفسه من رغبات كامنة ، لا تقوى على ضبطها الحكمة . كما لا يختل هذا الفهم حين ينفرد الجنى بشهباء ، لكى يطلعها على حقيقة حبها لمنذر ، وهو الأمر الذى تحاول أن تكتمه .[٢] ذلك أن الجنى فى كل هذه الحالات هو القرين الذى يخالط النفس الإنسانية .

شهباء : لا لا لا أريد ... لا أريد !!

الجنى : بل يجب أن تريدى .

شهباء : اذهب عني يا هذا، أتوسل إليك أن تذهب ، لا ينبغى أن أصغى إليك .

الجـــنى : بـــل يجب أن تصغى إلىّ ، لأن كلماتى تصب فى نفســك تلك القوة التى تبعث فيك الحياة . ويجب أن تريدى . اطلبى تنالى[٣] .

---

١ - سليمان الحكيم ص ١٠٣ .

٢ - المصدر السابق : ص ١١٩ .

٣ - نفسه : ص ١٢٠ وما بعدها .

وهــذا كلــه دلــيل علــى أن الحكيم يقيم الإنسان والشيطان مســتويين داخل النفس البشرية انتصر الشيطان داخل سليمان لأنه لم يســتطع مقاومته ، وانتصر الإنسان داخل الصياد على الشيطان لأنه استطاع أن يقاومه ، وإن كان ثمة أمل عند الشيطان فهى جولة تعقبها جــولات ، ولــذا يقــول له فــى نهاية المسرحية محذراً ومتوعداً : ستجدنى داخل لؤلؤة فى بطن سمكة ، أنا لا أيأس منك أبداً[١] .

ويشير الحكيم في تعقيبه على المسرحية إلى هذا المعنى الذى حاولــنا عرضــه يقول : " لسنا نطمع وقد منحنا هذا الكيان الآدمي بخيره وشره في أن نقتل الجني الذى فينا بذكائه وعبقريته وطموحه، ولكنــنا نأمل في أن نقيم من نفوسنا الخيرة سداً يقف في وجه إغرائه كلما طغى"[٢] .

وهــذا الذى ذهبنا إليه فى قراءة المسرحية يجعلنا نعيد النظر فــيما ردده الدكــتور رجاء عيد من أن الحكيم فرض الصياد والجنى علــى المســرحية مــن غير ضرورة فنية ملحة سوى "ترداد بعض الملاحظ الذهنية ، التى يود المؤلف جمعها ، ويعمد إلى حشدها كلما أتيحــت له فرصــة ، فــإذا لم تتح له هذه الفرصة فإنه يصطنع لها فرصــة"[٣] . ويقــدم الدكــتور رجــاء عيد نموذجاً لتعرض الحكيم

---

١ - سليمان الحكيم ص ١٥٦ .

٢ - سليمان الحكيم تذييل المسرحية بعنوان تعقيب .

٣ - الدكتور رجاء عيدّ - دراسات فى أدب توفيق الحكيم ص ٨٢ .

لملاحظـــات وصفها بأنها واهنة بين العمل والخمول ، والتعادل بين الطمـــوح والاعتدال ، وإن كنا نرى فيما قدمه دليلاً على تعمد الحكيم تقديم الشيطان داخل الإنسان .

ومــع ذلــك فإنــنا نتفق إلى حد بعيد مع الدكتور رجاء حين وصف بعض أجزاء المسرحية بالخطابة التى تؤكد القضية صراحة ، وكان اللائق أن نستنبتها من الحركة الدرامية ، وسوف نعود إلى هذه القضية فى موضعها من الدراسة[١] .

---

١ - المصدر نفسه ص ٨٩ ويرى الدكتور رجاء أن الحكيم يحاول فى هذه المسرحية إقامـــة تلفيق تعادل فى قضية شائكة أثقلت الفكر الدينى عند المسلمين وسواهم ، وهى مـــدى حرية الإرادة الإنسانية ، فيرى أن هناك تعادلاً بين إرادة الله وإرادة الإنسان كما يتضـــح فى قوله "الحقيقة التى أحب أن تستقر فى وضعها الصحيح هى إنى تعادلى أى أن إرادة الإنســـان فى كفتها تعادلها الإرادة الإلهية فى كفة أخرى . ارجع إلى الدكتور رجـــاء عـــيد ص ١٥٦ ،وحديث مع الكوكب للحكيم أيضاً ص ٩٢ . ويشير الدكتور رجـــاء إلى تناقص الحكيم الذى يرجع فى المقام الأول فيما نرى إلى كثرة حديثه عن أعمالـــه بمناسبة ودون مناسبة حيث يقول فى كتابه التعادلية : إن الإنسان ليس خاضعاً للجـــبرية فهـــو قد خلق حراً يتكيف عمله ويتحدد اتجاهه تبعاً لظروف اتصاله بالحياة ومـــادام الإنســـان حر الإرادة ولو بعض الحرية فهو إذن مسئول . ارجع إلى التعادلية للحكيم ص ٣٢ . وربما كانت عبارة الحكيم هذه التى لا يمل من تكرارها فى كثير من المناســـبات هـــى الـــتى جعلت د . أحمد عثمان يتهمه بأنه يقدم الإنسان فى مسرحياته ضـــعيفاً لا ســـلطان له ، إذ إنه ليس حراً مطلق الحرية ، ولا عظمة ترجى له سوى عظمـــة النضال فى سبيل الانتصار فى حرب خاسرة . ارجع إلى دكتور أحمد عثمان المصادر الكلاسيكية لمسرح الحكيم ص ١٦٩ .

ويؤيـد وعى الحكيم بتقديم الشيطان داخل الإنسان أن الفكرة راقـت له أكـثر من مرة مستخدما معطيات التراث لتأكيدها ، فيورد علـى لسـان الحية فى حواريته "محمد" قولها عنه عليه السلام "إنى لاذكـر أمـره ، لقد آتاه الملكان وهو صغير بطست من ذهب مملوء ثلجا فأخذاه فشقا بطنه ، واستخرجا قلبه فشقاه فاستخرجا علقة سوداء فطـرحاها ثم غسلا قلبه وبطنه بذلك الثلج حتى نقياه ، وحين يدهش إبليس لما حدث تؤكد الحية فكرة الحكيم التى نعنيها حين تردد أيضا : تلك رسولك فى كل قلب [1].

ولـم يسـتطع فـتحى رضـوان أن يفيد من فكرة تشخيص الشـيطـان ، وأن بـدت غائمـة وراء سطور مسرحيته ، ولاتشكل أساسـا فـى بنائها الدرامى وإن كانت تؤكد تفهمه لتصور الشيطان مستوى من مستويات النفس، نلمح ذلك حين تدفع الشياطين حواء لكى تـراود ابـن الشـيطان عن نفسها علىطريقة قصة مريم المجدلية ، وامـتدادها عـند أناتول فرانس فى رواية تاييس ، وحينذاك تخاطب حـواء الشياطين فى حضور ابن الشيطان ، وحين يعجب من حديثها لغـير ظاهـر تجيـبه "بـل أكلم شيطان نفسى[2] وحين تنهار أمامه

---

[1]- توفيق الحكيم - محمد ص٨٧ وانظر ص٢٣٢-٢٣٥ من المصدر نفسه حيث يعيد الحكيم صياغة الأثر الذى يروى أن الرسول يرى أن لكل إنسان شيطانا وحين يُسأل حتى أنت يقول نعم ولكن ربى أعاننى عليه .

[2]- دموع إبليس ص ٩٤ .

وتستسلم تائبة تطلب منه أن يقبلها تابعا من تابعيه تقاسمه حياة الدعوة إلـــى الخير ، وتصيح بالشياطين فى هذه اللحظة "لقد انتصرت على نفسى [١].

ويجمـــع فـــاروق خورشـــيد بين الشيطان وصورته التقليدية وشـــيطان الإنـــس بل أنه يعمد إلى المطابقة بينهما ، ولايجد القارئ كبير مشقة لكى يلحظ أن ما يصدر عن "بلدد" صديق أيوب اللدود فى هـــذه المســـرحية هو مايصدر عن شيطان ، وذلك حين نسمعه يتهم أيـــوب بأنـــه مـــا أحـــب الله إلا لأنه أعطاه المال والأولاد والمنزل والزوجة والأصدقاء . والحوار التالى يفصح عن ذلك، وإن كنا نلفت النظر إلى تلك النزعة الصوفية فى حديث أيوب ، وصداها الأرضى فـــى حديـــث الصـــديقين المخلصـــين "صوفور" و "اليفاز" وصداها الشيطانى عند بلدد :

أيوب : لهذا أشكره ، ولكن ليس من أجل هذا أحبه .

اليفاز : ولماذا نحب الرب إن لم يكن لكل مايعطينا من سعادة وهناء

أيـــوب : ربمـــا أحببته أول الأمر لهذا ... أما الآن فأنا أحبه لأنه الوجود ، لأنه الكل لأنه الحب .

بلدد : (ضاحكا) ولأنه المال والأولاد والزوجة والأصدقاء .

اليفاز : لهذا وذاك .

بلدد : ولأنه الصداقة والرعاية والحب .

١- دموع إبليس ص ٩٥ .

صوفر : لكل هذا يحب العبد آلهه .

أيـوب : لا .. الحـب لا يعرف مبدأ المقايضة ... لا يعرف قانون البـيع والشراء ألأنه يعطيني أحبه ، فإن لم يعطني أأكرهه ؟ لا. أحـب من القلب ،والقلب ينبض بفيض المشاعر واختلاج الوجدان[١] .

ويفطـن القارئ إلى مثل هذه المطابقة إذا قرأ في سفر أيوب مـن العهـد القديم كلمات الشيطان حين مثل أمام الرب الذى يباهيه بعـبده أيوب ، كما يباهي صوفر واليفاز به فى المسرحية لأنه ليس هناك من هو مثله فى الأرض فيرد الشيطان فى حضرة الرب : وهل مجانـاً يتقى أيوب الله، أليس لأنك سيجت حوله وحول بيته ، وحول كـل مالـه من كل ناحية ، باركت أعمال يديه فانتشرت مواشيه فى الأرض ، ولكـن أبسـط يدك الأن ومس كل ماله ، فإنه فى وجهك يجدف عليك[٢] .

فالممـتلكات الماديـة الـتى تسـيج حول حياته ، فى عرف الشـيطان فى سفر أيوب وفى عرف بلدد فى المسرحية إيضاح كاف لوجود تقواه ويطلب الشيطان كما يطلب بلدد أن يزال السياج فتختفى الـتقوى . والـتهمة أن اليسر المادى ليس داعياً لزيادة إيمان أيوب

١- أيوب ص٤٥ .

٢ - سفر أيوب من العهد القديم الإصحاح الأول ص ٧٩٣ - ٧٩٤

فحسب ، بل هو السبب الجذرى له ، واستئصال الجذر معناه ذبول الزهر .

ونقرأ ما يدور من حوار بين بلدد والعبد مادى فى غير موضع فنلمح وسوسة الشيطان الرجيم .

بلدد : أنت اليوم تتحرر من أيوب .. أيوب الذى اشتراك بماله فانتهك إنسانيتك وسخرك فى حقله ، ومع أغنامه ، يمتص دمك وعرقك ، أيوب الذى سلبك كيانك ليذوب فى كيانه وجعل منك آلة صماء تعمل بلا هدف .

مادى : وأعطانى المأوى والطعام والأمن .

بلدد : وسلبك حريتك .

مادى : الحرية ؟

بلدد : ألا تعرفها ؟

مادى : بل أعرفها ، ففى بيت أيوب أطعم كما أشاء ، وفى بيت أيوب أتحرك كما أشاء .

بلدد : الطعام والحركة هذا كل ما تفهم من الحرية ...... إن أيوب يضربك أليس هذا ما يغضبك ؟ .. ألا تثور ؟

مادى : هو محق إن فعل ، فأيوب سيدى لا يخطئ .[1]

---

[1] - أيوب ص ٥١ .

إن حديــث بلدد وهو يعزف لمادى لحن الحرية يذكرنا أيضاً بحديــث إبلــيس . الأول لآدم فى جنة الخلد[1] حقاً إن مسألة تحقيق المفســرين ، إلا أن الإشارة صريحة فى القرآن الكريم لدخوله الجنة بغــية تمحيص آدم واختباره، وليس تكريماً أو تبجيلاً . وقد وردت النصــائح الإلهــية على الوجه التالى الذى وعاه كاتبنا فى مسرحيته **{وإذ قلنا للملائكة اسجدوالآدم فسجدوا إلا إبليس أبى ، فقلنا يا آدم إن هذا عدو لك ولزوجك، فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى ، إن لك ألا تجوع فيها ولا تعرى وأنك لا تظمأ فيها أو تضحى[2]}** فخــواص الجنة هنا اشتمالها على كل أسباب الراحة والسعادة ، كما نفهــم فــى حياتــنا الدنيا ، ففيها أطيب الأطعمة وأفخرها ، وأفضل

---

١ – بدأت فكرة الشيطان رافع لواء الحرية مع الأفكار الوافدة من الغرب ، فيؤخذ من ألقــاب الشيطان فى بعض اللغات الأوربية أن المظالم الاجتماعية كانت بعض أسباب الكفــر بالإلــه السماوى والإقبال على عبادة الشيطان المتمرد الذى يناوئه ، فقد كانوا جمــيعاً يســمون هذا الشيطان نصير العبيد راجع العقاد . إبليس ص ١١٩ . وقد بدأ الشــيطان رافعاً لواء الحرية فى فردوس ملتن المفقود على سبيل المثال . وقد امتد أثر ذلــك إلى كتابنا هنا وهناك فى ثنايا أعمالهم المسرحية ، ويكفى أن الشيطان يقول عن نفسه فى مسرحية باكثير "إله إسرائيل" : أنا أول من دعا إلى حرية الإرادة والفكر فى الخليقة . المسرحية ص ٩٢ .

وقــد أشــار الدكتور على عشرى إلى شيوع هذه الدلالة فى أشعار جمله من شعرائنا المعاصــرين . ارجــع إلــى كــتاب استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ص ١٢٦ – ١٢٧ .

٢ – سورة طه الآيات من ١١٦ إلى ١١٩

المســـاكن على الإطلاق ، وأبهى الملابس وألذ المشارب ، فإذا عدنا إلـــى مادى نجده يقر بأن أيوب أعطاه المأوى والطعام والأمن ، ولم يــبق ســـوى خيط الحرية الذى يؤكده بلدد" الطعام والحركة أهذا كل مـــاتفهم عـــن الحـــرية؟ " كمـــا أكـــد إبليس لآدم فى الأية الكريمة **{فوسوس لهما الشيطان ليبدى لهما ما ورى عنهما من سوءاتهما وقال ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين}**[١] .

ويعلـــن مـــادى صراحة مواجهته للشيطان بلدد حين يخاطب زمـــيله إيليا : عندما أرى أيوب وهو فى هذه الحال التى فيها ... لا أكـــاد أراه حتى يدخل بعضى فى بعض وأنحنى الى أن يقول شئ فى داخلـــى . أنت موجود فلا حرية لى"[٢] وبهذه الكيفية نستطيع أن نفهم أن مـــادى حين قتل بلدد فى نهاية المسرحية قتل الشيطان فى داخله ولحظـــتها أصـــبح حراً وحين يقال له "أيقتل العبد سيده ؟ يجيب فى عزة للمرة الأولى " مادى ليس عبداً أيها السيد . مادى تحرر[٣] .

والأن نسأل هل يريد الكاتب أن يؤكد أن العبودية الحقيقية فى حياة مادى أنه كان عبد الشيطان ؟ ربما لم يفصح الكاتب عن هذا

---

١ - سورة الأعراف آية ٢٠ .

٢ - أيوب ص ١٠٦ .

٣ - أيوب ص ١٤١ .

المعنى صراحة ولكن الأحداث وتفاصيل التفاصيل في العمل المسرحي برمته تؤكده.

وأخلاق بلدد فضلاً عن هذا هي أخلاق الشيطان التي عرفنا في القرآن إنها تبدأ من الحقد والتعالي **{قال يا إبليس مالك ألا تكون من الساجدين قال لم أكن لأسجد لبشر خلقته من صلصال من حمأ مسنون**[١]} ولذلك نراه في المسرحية أول ما نراه وهو ينظر حوله في تأمل لا يخلو من الألم المكبوت ، وحين يخبره مادى بأن أيوب قد ذهب إلى الجبل ليصعد محرقات للرب ، يغضب وتبدو في عينيه نظرة غريبة[٢] . وحين تحل الكوارث الثلاث بأيوب نراه يعرف عن ظهر غيب أن أبقار أيوب المسروقة" خمسمائة فدان بقر[٣]. وأن الغنم التي أحرقتها السماء "سبعة آلاف من الغنم[٤] . وأن الجمال والأتان التي نهبت" ثلاثة آلاف جمل وخمسمائة أتان[٥] . وأن أولاد أيوب الذين ماتوا كانو سبعة بنين وثلاثة بنات .[٦]

---

١ – سورة الحجر ص ٣٣ – ٣٤ .

٢ – أيوب ص ٣٢ – ٣٣ .

٣ – أيوب ص ٥٤ .

٤ – أيوب ص ٥٥ .

٥ – أيوب ص ٥٦ .

٦ – أيوب ٥٨ والأعداد الواردة في المسرحية نقلت بالنص من الإصحاح الأول في سفر أيوب .

ونســتطيع أن نلمح تشابها آخر بين بلدد والشيطان فى حملة بلــدد على الكلمات والأسماء التى يتمسك بها الناس ، فأيوب يتحدث عن الحب والحرية ، ويلقن عبده أن يستقبل الضيوف قائلا : تفضلوا يــا سادة؛ البيت بيتكم والمال مالكم ، وسيدى أيوب يرحب بكم "غير أن بلدد لايرى فيما يفعله أيوب سوى أنه ترديد للكلمات الجوفاء .

بلدد : كلمات مجرد كلمات ... يعطى أيوب كلمات الترحيب ويأخذ أيوب كلمات الثناء .

أيوب : بل أعنى ما أقول يابلدد وهذا العبد منذ اللحظة ملك لك .

بلدد : أكلمات جديدة ؟

أيوب : بل حقيقة

وقــد ترددت فكرة ثورة الشيطان على الأسماء والكلمات عند جوتــه وكانت فى الغالب على لسان الشيطان ، وكان أثرها واضحا فــى عبد الشيطان عند "أبو حديد" حيث نقرأ مايقوله أهرمن لطوبوز منددا بتمسكه بالأسماء والكلمات الطنانة .

أهرمن : تريد منى أسماء أخر ؟ هكذا الإنسان يسعى لمعرفة الاسماء ، ولايقــنع إلا بالإســماء ويعيش دائما فى الأسماء ،إذا اعطيت له الأسماء انتهى كل شئ ، يقنع بالذل والحرمان والالم إذا أطلق عليها أسماء ظريفة ، يقنع بالموت جوعا خُدع بالاسم.

طوبوز : (باسما) فلسفة لا أفهمها .

أهرمن : لا يمتنع عن فعل من الأفعال إذا أعطى له الاسم الجميل يرتكب كل جريمة إذا غطاها اسم مقبول[١] .

والإنسان شيطان أيضا فيما يرى إيليا له قرنان مثل قرنى بانجو خلق بهما منذ القدم ، يوم أن كان كل شئ صريحاً ومكشوفا وعارياً ، ولكن الإنسان لايحب العرى ، والقرنان يدلان على مهمتهما بوضوح ، ولهذا أخفاهما الإنسان بحذق تحت جلد جبهته وبهذا يضحك على الآخرين ؛ لأنه لايحمل علامة تبرز الجريمة الكامنة فى أعماقه . والإنسان شيطان أيضا له عينان فى مقابل عين واحدة للشيطان أيضا ، يرى بهما وجهتى النظر فى كل قضية ، وحين يعن له أن يعيش بعين واحدة مثل الشيطان أيضاً ويغلق الأخرى عن عمد وغباء وعناد ينتهى الأمر بدماره . والإنسان شيطان أيضا له نابان غير أنه استطاع أن يخفيهما عن العيون وراء ابتسامة رقيقة هادئة تقطر مودة "إن نابى الإنسان لاتريان على الاطلاق ، ومن برزت له أنياب واضحة مرئية استدعى عداوة الناس وبغضهم ، وأنجح الناس من ظلت أنيابه بعيده عن الأنظار كانت تلك فى الواقع الدروس التى حاول إيليا الإنسان أن يلقنها للشيطان بانجو.

١- أيوب ص ٤٨ .

وقـد سـبق أن أشرنا إلى أن انهيار أيوب الكامل لم يأت في المسـرحية إلا في أعقاب ثورة زوجه عليه ، وهو مافعله كاتب سفر أيـوب من العهد القديم وتابعه فيه فاروق خورشيد ، وإذا كان العمل المسرحي برمته يدور في إطار حدث خارجي هو الرهان بين الرب وإبلـيس ، وإذا كـان بلدد هو الذي استطاع أن يهدم آخر صرح في نفس أيوب بإغوائه لزوجه فأعلن بعد خروجها معه ثورته على الذات الإلهـية للمرة الأولى : "وأنت أيها الرب ما هو الإنسان الهامة التي تختبر فيه قوتك [1]. وحين تعود زوج أيوب بعد شفائه تكون عودتها أيضا بعد أن مات بلدد وهو لما يفصح عنه أيوب ثلاث مرات : "بلدد مـات" إذا فهمنا ذلك فلن يكون عجيبا أن يعلن بانجو جمهورَ الشعب بـأن ما بأيوب من فعل الشيطان وليس من فعل الله ، ولكي نفهم أن بلـدد هـو يد الشيطان في مأساة أيوب ، كما لن يكون عجيبا أن يتم شـفاء أيـوب لحظة أن يموت بلدد ، وأن يهزم الشيطان لحظة القتل ذاتها فيعلن صوفر أن أيوب بار في عين الرب ، ويعلن اليفاز أنه بار أيضا في عين نفسه ثم يعلن كبير الكهنة "وفي عين الناس مقبول أنت يا أيوب في مكانك الذي نعرف من أرض عوص"

ولايتركـنا الكاتـب في المشهد الأخير من المسرحية قبل أن يشـي لـنا بـأن بلدد كان شيطانا من الإنس ، نعرف ذلك من خلال إشارته في التوجيه المسرحي للمشهد الثالث والاخير حيث نجد كبير

١- أيوب ص١٢٥ .

الكهــنة الــذى حكم على مادى بالقتل يمر أمامه ولا يلتفت إليه على الإطــلاق ، وهو أمر يدفع الحوار القادم إلى جو من الرمز نلمح من ورائه المعنى :

بانجو : لالــيس وحيدا فإلى جواره يرقد ذلك الذى كان السيد بلدد ...

ايليا : الرجل الشيطان ...هذه مسأله محيرة...فهل حين قتلنا بلدد ... أعنى حين قتل مادى بلدد هل قتل الشيطان ....؟[١]

وهــذا الحوار يعلن أن إبليس لم يكن وحده فى المعركة ، كما أن أيــوب لم يكن وحده فى المعركة ، فثمة من خطط لقتل بلدد غير قاتلــه الحقـيقىمادى ، وهــو الإنسان الذى يصارع الشيطان دائما ويضــمن له الإله النصر الذى تخالطه مرارة التكليف ومذاق المعرفة وطعم الحرية لمن عرف العبودية وطعم العبودية لمن عرف الحرية ، وقــد اســتخلص الكاتب هذا المعنى فى قول أيوب الأخير مخاطبــاً الــرب : "كأننى حين أحببتك عرفتك ، وكأنك حين أحببتنى أعطيتنى نسيانك[٢] .

---

١ – فاوست الجديد – الفصل الأول

٢– فاوست الجديدَ الفصل الأول .

ويقـــدم باكثير لونا من التماثل بين لوسيفر الشيطان وبارسلز الإنســـان فـــى فاوست الجديد ، ويحرص على رصده بدقة مع تتابع الأحداث ، وهو تماثل لايمكن أن تقرأ المسرحية دون فهمه والتوقف لديـــه ، وآية ذلك أن بارسلز يصف ايمى لصديقه فاوست وهو يغريه بها قائلا إنها "ايمى الحبيبة ايمى اللذيذة" ويقول عنها لوسيفر بعد ذلك محاولا إغراء فاوست بها وقد أراد أن يصرفه عن حل معادلة علمية "هذه ايمى تنتظرك ايمى اللذيذة ايمى الشهية. ويشكك بارسلز صديقه فى عذرية مرجريت ، فيرى أنها مادخلت الدير إلا بعد أن فُسق بها ، يهمس لفاوست بذلك لكى يضعه على أول درجات التمرد الميتافزيقى.

فاوست : ماذا تقول ؟

بارسلز : لابد أن هناك سببا آخر .

فاوست : معنى ذلك أن يكون .....

بارسلز : ربما [1].

ولا يترك بارسلز صديقة فاوست حتى يوحى إليه عن طريق نفى مايراد إثباته "حاشا لله ... هذا غير معقول أن تفرط فى عرضها مـــن غير عشق "وهوالأمر الذى يدركه فاوست حين يرد : قبحـــك الله [2]. وهو صنيع لوسيفر الشيطان الذى يشكك هو الآخر فى عفاف مرجريـــت الحقيقية واضعا إياها مع مرجريت المزيفة البغى فى سلة

١- فاوست الجديدّ الفصل الثالث .

٢- فاوست الجديد الفصل الأول .

واحـــدة . لقــد شـــعر فاوست بالخزى إذ فسق بمرجريت ، فيقول له لوســـيفر : كل هذا من أجل قصة مرجريت ، أى فرق بين الاثنتين ، كلتاهما على صورة واحدة[١] .

وثمة تطابق أيضا فى الحل الذى يراه بارسلز لمشكلة فاوست مـــع مرجريـــت وهو أن يسقيها شرابا حتى يستطيع أن يقضى منها وطـــره ، وقــد فعـــل ذلك حقا ، ولكن بعد أن عرض عليه الشيطان الطريقة نفسها .

ويثـــنى بارســـلز فاوست عن الانتحار كما فعل الشيطان عند جوتـــه و"أبـــو حديد" بحجة أن الحياة أوسع مما بينه وبين مرجريت وكـــان لوسيفر الشيطان أيضا هو الذى حال دون انتحار فاوست فى المـــرة الثانـــية حيـــث أتاه فى صورة بارسلز ليعرض عليه أن يأتيه بمرجريـــت التى هجرته يفعل بها مايشاء . ويبدو التماثل بين بارسلز والشيطان قائما فى تلك الحواريات التى تدور بين فاوست والشيطان مـــن جهة ، وفاوست وبارسلز من جهة ثانية ونشير هنا إلى الحقيقة الكبرى التى رآها فاوست ورأى معها لمحة خاطفة من نور اليقين ، فتلاحظ أن بارسلز يصف هذه التجربة بأنها وهم .

بارسلز : ألا يجوز أن يكون ما رأيته وهما فى وهم ؟

فاوست : كلا إنى أشك فى نفسى ولا أشك فيما رأيته

بارسلز : فاكتف إذن بما رأيت ودع ما لاسبيل إليه "

١- فاوست الجديد الفصل الثالث .

وهــو نفــس التعبير الذى يختاره الشيطان حين يصف العالم حول فاوست بعد أن رأى الحقيقة الكبرى قائلا " هذا الوجود كله وهم فــى وهــم" كمــا حاول بارسلز أيضا أن يشكك فى عفاف مرجريت الحقيقــية بعــد أن فســق بها فاوست ملوحا بأن بكارتها وهم كذلك" الــبكارة التى وجدتها ماذا يمنع أن تكون وهما فى وهم .... أوهمك أنهــا عــذاراء وليســت عذراء" . أما الشيطان فيعلق على ما حدث لمرجريــت قــائلا إن الأمــر بســيط "البغى كانت طاهرة من قبل ، والطاهرة ستكون بغياً أيضاً إذا عرض لها ما عرض لأختها"(١) وفى هذا السياق يرى الشيطان أن الزواج يفقد الإنسان اللذة الكبرى ، ومن أجــل ذلك ينصح فاوست ألا يتزوج من مرجريت ، وهو ماسبق أن ردده بارسلز حين يتعجب منه كيف ينال من أيمى دون زواج فيقول له "أى زفاف يا فاوست لا داعى اليوم للزواج ، لن أنال به أكثر مما نلت(٢) .

ويعــرض بارســلز على فاوست الكشف العلمى الجديد الذى يرمى إلى تحويل الصحارى إلى رياض غناء ولكنه يسخر من الفكرة ويحاول أن يثنى فاوست عما عزم عليه .

---

١ – فاوست الجديد الفصل الثالث .

٢ – فاوست الجديد الفصل الأول .

بارسلز : لا توجد فى بلادنا صحراء .

فاوست : توجد فى آسيا وأفريقيا ، سوف يسعد ملايين من البشر هناك .

بارسلز : وتضحى بسعادتك من أجل ذلك ؟

وهو موقف الشيطان الذى يضع العراقيل دون الكشف العظيم الذى يأمل فاوست أن يحل به مشاكل الفقر فى العالم .

لوسيفر : أنا لا أضع العراقيل وإنما أتوخى نصيحتك لعلى أقنعك أن هذا ليس من مصلحة الناس كما تظن" .

وإذا كان بارسلز قد أشار إلى سعادة فاوست ، وهو يعنى الشهوة واللذة الجنسية ، لكى يصرف صديقه عما عزم عليه ، فقد أشار الشيطان إلى هيلين حسناء اليونان لتصرف فاوست عن فكرته . وتتسق الفكرة بين يدى باكثير حين يعرض بارسلز هيلين أيضاً كما عرضها الشيطان له .

بارسلز : عندى لك هيلين أجمل نساء العالمين .

فاوست : هذه كانت عندى .

بارسلز : ولكنك لم تستمع بها فكأنها ما كانت عندك .[١]

ويعلن باكثير عن هذا التماثل فى بعض المواقف ، فبارسلز يطلب من فاوست أن ينضم إلى واحدة من القوتين ، فتكون لها الغلبة

---

[١] – فاوست الجديد – الفصل الثالث .

فيعلق فاوست : ويلك هذا ما كان يريده الشيطان بى .[١] وحين تشـتد وسوسة بارسلز له يصيح به كفى أنت الشيطان بعينه .[٢] وقد لا يخـل بهذا الفهم الذى ذهبنا إليه من خلال قراءة المسرحية سـوى اسـتخدام بارسلز لبعض اللزمات الأسلوبية ، هى فى الواقع لزمات باكثير نفسـه ككاتب من مثل قوله : الحمد لله ، معاذ الله، يا إلهى ، يا ربى ... إلخ .

وإلى جانب هذا التماثل الذى يحرص باكثير على استيفائه من كل جانب يمضى فى تقديم بارسلز شيطاناً من شياطين الإنس ، ويبدو ذلـك حين يرفض لوسيفر أن يتعاقد معه ، وحين يسأله فاوست عما يمنعه يرد هذا رجل في قبضتي من الآن فلا داعي لكتابة عقد معه[٣] ثـم يخاطـب بارسلز نفسه حين طلب منه الطلب نفسه . عندى من طرازك هذا مئات الملايين من البشر فى كل جيل ، ولكنى أنتظر أجيالاً قبل أن أعثر فـيهم على مثل فاوست . ومن أجل هذا كله يحرص باكثير على أن يخاطـب بارسلز لوسيفر مناديا إياه مولاى أكثر من عشر مـرات فـى الفصـلين الثالث والرابع ..[٤]

١ – فاوست الجديدّ الفصل الرابع .

٢ – فاوست الجديدّ الفصل الثالث .

٣ – فاوست الجديدّ الفصل الثانى .

٤ – لم يستطع باكثير أن يتخلص من تأثره بتلك النقدات اللادغة لرجال الدين التى لمحناها عند مارلو وجوته وفاليرى فنراه فى هذا السياق يعلن على لسان لوسيفر . قل له لا تغضب فإن البابا والكردنيالات الذين حوله لا يحتاجون إلى إغواء منى "باعتبار أن رجـال الـدين الخارجين على روح الدين جند الشيطان . ارجع إلى الفصل الثالث من المسرحية .

وحيـــن يفكر لوسيفر فى التخلص من فاوست بعد أن تبين له أن إيمانه أقوى من أن يزلزل ، وبعد أن تبين له أنه لن ينضم إلى أى من القوتيين المصطرعتين فى العالم ، يلهم بارسلز الفكرة .

لوسيفر : لـــن تصــل إلى المال إلا بقتل فاوست ، لأنه لن يوافــق أبــداً . على الانضمام إلى أى من الدولتين وأنت تعلم ذلك .

بارسلز : كلا لست أعلم يا مولاى .

لوسيفر : لا تحاول أن تكذبنى فأنا الذى ألهمتك هذه الفكرة .

بارســلز : أنـــت .. الآن فهمـــت كيف سطعت فى ذهنى مثل الشهاب الثاقب .(١)

ويضـــاف إلـــى ذلك أن لوسيفر يحرص على أن يتحدث عن بارسلز حديـــثه مـــع تـــابع من أتباعه ، يقول له بارسلز : أنت الآن تريد أن تتخلص منه . فيجيب : ليس الآن ، فيما بعد ، حين لا يبقى لنا فيه أى أمل(٢).

ويـــناقش باكثير قضايا كدأبة فى إطار الفكرة الإسلامية التى يدافـــع عنها ويدعو إليها ، وقد تمكن ثمة من عرض تلك القضية ،

---

١ – فاوست الجديد الفصل الثالث .

٢ – فاوست الجديد الفصل الثالث .

التى عرضها الفكر الإسلامى فى وضوح ، والقائلة بوجود الخير فيما يبدو للإنسان شراً ، حقاً كان بارسلز شيطاناً من الإنس ، ولكنه قدم لفاوست صنيعاً يعترف بقيمته وهو يحتضر .

فاوست : إنك لا تعلم يا بارسلز إنك بقتلى قد أسديت خدمة كبيرة للبشرية .

بارسلز : أتسخر منى ؟

فاوست : كلا ... إنك أنقذتها من حرب عالمية مدمرة[١] .

حقاً كان لوسيفر نفسه مصدر قلق للبشرية باعتباره العدو الأوحد لبنى الإنسان إلا أنه يسدى للبشرية خدمة جليلة كذلك .

فاوست : لست أنكر جميلك ، أتدرى ما أكبر جميل لك عندى ؟ إنك زدتنى إيماناً بالله ، وما شهدت الحقيقة الكبرى إلا بعد ما عرفتك [٢].

وفى سياق الفكرة الإسلامية أيضاً يمضى باكثير فى تشخيص الشيطان ليصبح شيطان الإنس أقوى شوكة من شيطان الجن ، ومن أجل ذلك يلجأ لوسيفر إلى بارسلز يحتال به لإثناء فاوست عما عزم عليه لعله ينجح فيما فشل فيه .

---

١ – فاوست الجديد الفصل الرابع .

٢ – فاوست الجديد الفصل الرابع .

بارسلز : لست أدرى كيف أنجح فيما لم تنجح أنت فيه ؟

لوسيفر : هو لا يعتبرك عدوا مثلى ، لأنك إنسان مثله .

بارسلز : أنت تملك من وسائل الإقناع مالا أملك .

لوسيفر : القـــدرة الــتى عندى تضاعف حذره منى وتحديه لى وتأبيه علىّ[1].

ومع المشهد التالى يتذكر القارئ الشيطان حين يجرى من ابن آدم من العروق مجرى الدم ، وكذلك الشيطان الذى يجلس إلى يسار الإنســان علــى حين يجلس ملاك إلى يمينه ، وإن كان القارئ أيضاً يتســاءل مــع المشهد نفسه. هل يقوم حديث فاوست لنفسه مقام ملك الخــير وملك الشر عند مارلو ؟ وهى الفكرة التى لا تجد رفضاً من قبل اتجاه باكثير الإسلامى . ويبدأ المشهد بأن يعرض الشيطان هيلين على فاوست .

---

١ – فاوست الجديد الفصل الثالث . ويذكر الشيخ رشيد رضا فى تفسير سورة الفاتحة أن شياطين الإنس أقوى شوكة وأشد خطراً من شياطين الجن ، وشرهم رؤساؤهم من الملــوك المستبدين والعلماء المنافقين والعباد الجاهلين الدجالين ، والأغنياء المفكرين ، والشــعراء الغاويــن ، ويــوم القيامة يلعن بعضهم بعضاً ، ويتبرأ بعضهم من بعض .... فــإن شيطان الجن يخنس وينزوى ويترك موسوسه إذا ذكر الله تعالى بقلبه أو لســانه أو بقلــبه فقط ، وكذا إذا تذكر أن هذه الوسوسة منه ، وأما شيطان الإنس فلا يخنس ولا يرجع عنك وأن ذكرت الله . تفسير المنار ص ٤٣٤١ .

فاوست : ياله من شيطان رجيم ، يعرف دائماً مكانه من الضعف فى؛ لقد كنت أعشقها وأحلم بها .

لوسيفر : لحظة يا فاوست حتى آتيك بها .

فاوست : (لنفســه) فاوســت إلى متى يلعب بك أعرض عنها إذا جاءت لتريه إنه لم يبق مطمع فيك . لكن هذه هيلين التى قامــت من أجلها حروب طروادة كيف أستطيع أن أتقيها إذا بــرزت لى متمردة . آه ولماذا أتقيها لماذا أفلتها من يدى سأطاوعه هذه المرة ثم أعصيه بعد ذلك إلى الأبد ، لكن الحقيقة الكبرى ألا تحب أن ترى الحقيقة الكبرى مرة أخرى ، ستراها إذا قهرت نفسك وركزت فكرك ، وهذه فرصة لا تعوض[1] .

وقد لمس الدكتور الحجاجى شيئاً من ذلك حين أكد أن فاوست الجديــد لم يكن بحاجة ماسة إلى شيطان إلا أن يكون ذلك ليمنعه من المــوت تأسياً بما فعل جوته ، فقد كان الشيطان قائماً لديه فى ماضيه كما كان متلبساً صورة صديقه بارسلز[2] .

وفى إله إسرائيل يقدم باكثير لوناً آخر من تشخيص الشيطان فى سياق الدعوة للقضية الفلسطينية وهو كدأبنا معه يتكأ على التراث

---

١ - فاوست الجديد الفصل الثالث .

٢ - د . الحجاجى الاسطورة فى المسرح المعاصر ص ٢٩٢ .

الإسلامى فى تفسير تاريخ اليهود ، هؤلاء الذين ينسلخون من البشرية ويصـــيرون رعـــية الشيطان وعبيده ، حتى إن الشيطان ليتخلى عن جـــنده من الجن معتمداً على اليهود فيما فشلوا فيه "ولئن آثرت اليهود علـــيهم فلأن اليهود أصبحوا أبرع وأقدر على القيام برسالتى منهم ، فهل أنا فى هذا ظالم ، إنما الظلم أن أسوى بين النابه والخامل وبين القادر والعاجز "[١] هكذا يخاطب الشيطان جنده مبرراً استخدامه لليهود مـــن دونهـــم . ولكن سرعان ما يتخلى اليهود عن الشيطان ، هم لم يـــتخلوا عن رسالته إلى أنفسهم واعتبروه وهما من الأوهام ، وتكون صـــيحة إبلـــيس خـــير شـــاهد على ذلك : "سرقوا رسالتى منى ثم أنكرونى"[٢] .

وحين يعرض إبليس توبته إلى الله فى المسرحية ، تعلق توبته علـــى شرط يبدو مستحيلاً ، وهو أن يتوب معه أعوانه من شياطين الـــيهود ، لأن الله جـــل جلاله" أحكم وأعدل من أن يقبل توبة إبليس واحـــد ، إذا تـــرك من خلقه ستة عشر مليون إبليس يفسدون فى كل ركـــن من أركان الأرض[٣] . ولم تكن توبة إبليس صادقة لأنه كان يريد أن يظهر الإله أمام أعوانه فى صورة من لا يرحم ولا يغفر ولا

---

١ – إله إسرائيل ص ١٧٨ – ١٧٩ .

٢ – إلـــه إســـرائيل ص ١٨٩ ويـــتحقق هنا ما أشار إليه د . عز الدين إسماعيل من ضـــرورة صـــياغة التراث وفقاً لوعى تاريخى بدوره فى الحاضر الراهن . راجع توظيف التراث فى المسرح .

٣ – إله إسرائيل ص ٧٥ .

ينســى الانتقام ، وقد شد من أزر إبليس فى تمرده الجديد أنه يحارب ومعــه ستة عشر مليون إبليس وكان من قبل يحارب وحده مع بعض جنده"[١] .

ويــتابع باكثــير طرق القضية السياسية التى يعرض لها من خــلال تقديــم نماذج من شياطين الإنس هم اليهود فنرى أن مشكلة إبلــيس بعــد ذلك أنه هو قد صار فردا عاديا بين هؤلاء الستة عشر مليون شيطان من اليهود ، ولذلك حين فكر فى تجديد رسالته ليطاول رب العزة ، لم يجد بداً من أن يمزج جنده من كسالى الجن بشياطين اليهود ، وهو حل "يرفع الشياطين قليلاً إلى مستوى اليهود ، ويخفض اليهود قليلاً إلى مستوى إبليس فيبقى وحده بلا نظير" .

إبليس : الذكور منكم يتسربون فى رجالهم فتكون لكم زوجاتهم !

الذكور : تكون لنا زوجاتهم ؟

إبليس : نعم .

الذكور : ويحملن منا .

إبليس : يحملن ويلدن .

الإناث : ونحن يا مولانا .

إبليس : تتسربن فى نسائهم فيكون لكن أزواجهن .

الإناث : ونحمل منهم ؟

إبليس : تحملن وتلدن .

---

١ - إله إسرائيل ١٩٨ .

صوت : ولمن يكون الأولاد ؟ لنا أم لهم ؟

إبلـــيس : ســـيكونون جـــيلاً هجيينا منكم ومنهم .. فلا يقدر الـــيهود بعد ذلك أن يستأثروا بالرسالة من دونكم ، أو يـــتربعوا وحدهـــم علـــى عرش ملكوتى إذا انبسط . موافقون ؟

الجمع : موافقون موافقون .[1]

ولا يســـتجيب تيمور لهذه الفكرة التى تعتقد فى قدرة الشيطان على الحركة داخل الإنسان ، فيرى أن الميل الشرير فى الإنسان نابع مـــنه ، وليس من قوة خارجة عنه ، وهو بذلك على نحو من الأنحاء يجعـــل مـــن الإنسان شيطان نفسه . وفي سياق رفض تيمور لنسبة غوايـــة الإنسان إلى الشيطان يقرر "أن الشيطان الأكبر لبنى آدم هو نفســـه " على لسان القطب الأكبر للأبالسة . وقد تخفف تيمور بعض الشئ من الأفكار الدينية والتراثية فى هذا الشأن ، ومن أجل ذلك اتخذ لعملـــه المسرحي قالباً فكاهياً تتم من خلاله الأحداث وعندها لا يسأل ســـائل ولا يعرض قارئ أحداث المسرحية على فكرة دينية أو أخرى

---

[1] - إلـــه إســـرائيل ١،٢،٤،٢ وقـــد كان المسيحيون فى أوربا فى العصور الوسطى وحـــتى عهد قريب يصورون اليهود على شكل شياطين عيونها بالطول ، وفى جباهها قـــرون ، ولهـــا أذناب ينتهى كل منها بحربة مدببة ، وكانوا يذيعون إنهم إن لم يكونوا شـــياطين الجـــن بعينهم فإنهم بلاشك حلفاؤهم ، وهذه الصور كثيرة تملأ الكتب القديمة ومتاحف الفنون ، وقد فعل المسيحيون ذلك انتقاماً للمسيح المصلوب ، كما فعل باكثير منطلقاً من فهم واع للتراث الدينى والموقف السياسى المعاصر .

توافـق روح الـتراث . غـير أن فكرة تيمور تلتقى فى النهاية بهذا الإطار العام الذى يرى فى الإنسان شيطاناً ليس فى حاجة إلى إبليس أو إلى واحد من جنده كى يكون شريراً . ومن أجل هذا يختلى القطب الأكـبر بخليفـته بزعبول ليصارحه بشأن هذه الشرور والآثام التى يقترفها الإنسان على الأرض وينسبها إلى الشيطان ، وهو منها برئ ، غير أن القطب سعيد بشهرته عن هذا الطريق ، سعادة من يسرون باكتسـاب شـهرة التلصـص ، وإن لم يكونوا لصوصاً مهرة ، ذلك ضعف آدمى فلتترفع عنه أنت[1] .

وتتـناثر فـى ثنايا العمل المسرحى أفكار تؤكد ما ذهبت إليه الشياطين ، فقد رحل الشيطان ليعلم الناس الحب وليحسن فى عيونهم الـزنا ، فعـاد بجرثومة الغزل إلى ذويه من الشياطين ، وذهب ثان لينشـر السـكر فعاد من الأرض مخموراً ، بل إنهم حين حاولوا أن يضـعوا حـداً للفسـاد السياسى عن طريق تقليد البشر غرقوا فى مـتاهات التعقيدات الإدارية ، وحين أنشأوا مجلساً للأمن على غرار البشـر أصـبح مجلسـاً للضغائن والأحقاد يحكمه الكبار ويتوه فيه الصـغار ، وحيـن نشأوا أزاهير على الخير وأحاطوها بأحراس من عتاة الجان فازبها زبرجد الإنسى .

وفـى المشهد التالى ما يؤكد مزاعم الشياطين واتهامه البشر بالتستر على النقائص وتبرئه أنفسهم من ذنوبٍ الشيطان منها برئ

---

[1] - أشطر من إبليس ص ١٧ - ١٨ .

نــرى الكاتب يعترف على لسان قرنفل أن ما يفعله الإنسان من شر هــو مــن عمل الشيطان، وأن الشيطان كائن غير منظور يدفعنا إلى الآثام أن حياة الإنسان صراع مرير معه :

أزاهير : لقد أتت أزاهير أمراً منكرا

زبرجد : لم يكن لك يد فيما فعلته.

أزاهير : كيف ذلك ؟

زبرجد : إن ما فعلته من عمل الشيطان

(قرنفل يقدم)

قرنفل : أجــل مــن عمــل الشيطان نعوذ بك يا رب من الشيطان الرجيم.

أزاهير : ما شأن الشيطان فيما عملت ؟ أنا التى ضربت بالسيف

زبرجد : إن الشيطان هو الذى يحرك يدك.

أزاهير : أين هو الشيطان ؟ ومن يكون؟

قــرنفل : (فى تخوف) إنه كائن غير منظور يحيط بنا ، أينما نكــون، ولكــن دون أن نراه ، ويدفعنا إلى اقتراف المنكرات والآثام إنه عدونا اللدود .

أزاهير : ما أفظع الشيطان ! أتراني قد وقعت فى حبائله ؟

زبـــرجد : كــل مــنا فريسة الشيطان . إن حياتنا صراع مرير معه[1]

---

[1]- أشطر من إبليس ١١٦ .

وفى أعقاب هذا المشهد مباشرة يحرص الكاتب على أن يكون محـــور حديث الشياطين هذا الشيطان الذى يمعن فى المكابرة والعناد ولا يقــر علـــى نفسه بالحقيقة جهرة تلك التى تتلخص فى كونه هو الشيطان بعينه .

الفصل الخامس

رؤية الواقـــع

السؤال الجوهرى فى العملية الأدبية بصفة عامة ، كما يقول لوكاتش يتصل بالإنسان وإذا وضعنا هذا السؤال بصيغة فلسفية مجردة ، ونحينا كل الاعتبارات الشكلية جانبا فإننا نصل بالنسبة لرؤية الواقع إلى كلمة أرسطو الشهيرة : الإنسان حيوان اجتماعى . وهذة المقولة الآرسطية تنطبق على كل الآدب العظيم منذ اسخيلوس، فرتر ، وأوديب ، وتوم جونز ، وانتيجونا ،وآنا كارنينا ، إن وجودهم الفردى ، أو نظرتهم إلى الحياة أو كينونتهم ، لا يمكن تميزه عن بيئتهم الاجتماعية والتاريخية ، ولايمكن الفصل بين مغزاه الإنسانى وتفردهم الخاص ، والإطار الذى خلقوا فيه[١].

وقد تبدو طبيعة العلاقة بين الشيطان والإنسان بعيدة عن هموم الإنسان الأرضية فى علاقاته بالآخرين ، وطريقة بناء الحياة من حوله ، باعتبار أن الشيطان يعنى قبل كل شئ بتفجير قضايا فلسفية وعقائدية

١- جورج لوكاتش . معنى الواقعية المعاصرة ص ١٩ ويسوق لوكاتش فى سياق حديثه ما يؤكد أن التقليل من شأن الواقع يقترن دائما بتحلل الشخصية الإنسانية ، وهى نظرة صائبة إلى حد بعيد . انظر ص ٢٧ -٢٨. -٢٩ من المصدر نفسه . ويمكن أن تصاغ القضية بطريق ثان كما فعل الدكتور عز الدين اسماعيل حين أشار مرارا إلى قيمة وعى الكاتب بدوره التاريخى فى هموم عصره حين يمزج مزجا واضحا ومتعمدا بين التاريخ والواقع فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية واحدة: راجع توظيف التراث فى المسرح ص ١٧٤ .

فـــى حياة الإنسان ، ولكن وعى كتابنا برسالتهم ، ووعيهم بدورهم فى الحاضـــر الـــذى يعيشـــون فيه ، جعلهم يصلون ما بين هذا الموقف المســتمد مـــن الـــتراث، والموصول بثقافتهم الغربية ، وقضايا تؤرق الحاضر الذى يعيشون فيه جزءاً من أمة لها مشاكلها وهمومها التى لا تنقطع.

ويكون السؤال الآن عن كيفية اتصال الكاتب بالمصادر التراثية الـــتى استقى منها موضوعه من خلال همومه المعاصرة، وهى كثيرة وعن هذه الكيفية التى أعاد فيها صياغة المادة ، أو أجزاء منها ، وفقا لوعـــيه بأبعاد الموضوع الإنسانية وأبعاد واقعه فى الوقت ذاته . وهذا الســـؤال يتصـــل بمـــا أسماه الدكتور عز الدين اسماعيل وعى الكاتب بـــدوره التاريخى ، ويقصد تجاوز الكاتب لفكرةالبعد التراثى الإنسانى إلـــى فكرة أخرى ، يعى فيها موقفه من الحياة حوله ، فى بعد تاريخى يـــتحدد فيه الزمان والمكان فى ذهن المتلقى ، وإن لم يشر الكاتب إلى ذلك صراحه . وبهذه الكيفية لا يصبح الوعى بالتراث ذا فعالية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعى مماثل للواقع لأنه فى هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر[1] .

ومجموعـــة الأعمال المسرحية التى بين أيدينا يذهب أصحابها فى اتجاهين متباعدين : فى الاتجاة الأول يرتبط الكاتب بحرفية التراث

١- د . عز الدين اسماعيل : توظيف التراث فى المسرح ص ١٧٣

والمـــادة وتعبيرهما فى الغالب عن قضية يحرص على أن تصبح فى ذهن المتلقى منقطعة عن الزمان والمكان ، أو بتعبير آخر منقطعة عن همـــوم العصر والأمة. وفى هذا الاتجاه نفسه لا يستطيع الكاتب ،وتلك هى خبرته مع المادة ، أن يصل الواقع ،وفى الاتجاه الثانى ما هو أبعد مـــن ذلـــك حين يحاول الكاتب نفسه عن طريق الإيهام أن يستلبنا من واقعنا لكى يرتد بنا إلى التجربة التاريخية التى حددها التراث ، فنعيش واقعهـــا مـــع الشخصيات ، ومكان الأحداث ، ونلم بكل التفصيلات ، حـــتى نصـــبح كمـــا يقول الدكتور عز الدين اسماعيل فى أمثال هذه المواقف" جزءاً من هذه التجربة " التى يتصور كتابها أن التاريخ يعيد نفسه من خلالها .

فـــى مسرحية سليمان الحكيم كانت الفرصة مواتية للمعاصرة، كمـــا يـــبدو مـــن تذييل المسرحية بقلم الكاتب فقد " وقع ذلك الحدث العظـــيم فـــى تاريخ البشرية ، وهو انطلاق تلك القوة الهائلة من الذرة مهددة بحرب بين غريزة السيطرة والطموح والحكمة العاقلة التى تريد أن تمسك بأعنة المطية الخطرة " ثم لايلبث القارئ أن يرى هذا المعنى الـــذى يجعـــل من المسرحية تمثلا لواقع حى وقد تميع ، وأصبح قابلا لارتداء أية ثياب إنسانية لصراع بين القوة والحكمة مجردين . وكانت الفرصـــة مواتـــية كذلـــك من خلال شخص الملك الحكيم العادل الذى يحاول أن يضم إلى حريمه المتخم بالنساء الملكة الحسناء الثرية بلقيس الـــتى لاتحبه أصلا ، حيث تحولت قضية ضم الملكة إلى الحريم إلى

"بــراعة تفسير المقاصد ،ومهارة فهم المرامى تبعا لمقتضى الحال[١] . وصـــارت قصة حب عذرى لايقبلها القارئ المصرى فى القاهرة عام ١٩٤٣ .

ودأب الحكيم على تقديم الثوب الفضفاض الذى يصلح لكل شئ حـتى إنـــه ليعترف فى بعض أحاديثه ، وهى كثيرة كثرة مقلقة ، بأن الرمــز فى مسرحة ما هو إلا انعكاس لعمومية الفكرة التى تقوم عليها المســرحية ، وهــذه الفكرة تتعدى فى مفهومها حدود وقائع الشخصية وصفاتها .... فاذا شئت فقل إن مسرحى بذلك مسرح أقنعة[٢] .

وكانــت الفرصـــة مواتـــية للحكيم كذلك بعد أن أقام الحوار التالى مســتمدا مادتـــه من قوله تعالى على لسان بلقيس: {**قالت يأيها الملأ أفــتونى فى أمرى ما كنت قاطعة أمرا حتى تشهدون قالوا نحن أولو**

١- سليمان الحكيم ص ٤٠ والعبارة وردت على لسان وزير بلقيس الأول

٢- الفـــريد فـــرج . دلـــيل المتفرج ص ١٧٩ . وانظر فى اتهام الحكيم باستلاب القـــارئ مـــن واقعه: د . عبد القادر القط الأدب المصرى المعاصر ص ٧٣ ؛ د.عـــبد المحسن بدر . الروائى والأرض ص ٨٠ ، محمود أمين العالم ، الوجة والقـــناع فى مسرحنا العربى المعاصر ص ٢٢٧ ، فائق مصطفى أحمد ، أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى ص ١٠١ .

قـــوة وأولـــو بأس شديد والأمر إليك فانظرى ماذا تأمرين[١]} كانت الفرصة مواتية لكى يفجر فى ذهن المتلقى إحساسا يسقطه على الحياة حوله ، فلا يكتفى باللمحة التى تأتى مقتضبة ، والمشهد الذى لايتطور ، والـــذى ســيطرت فيه على الحكيم فكرة مجاراة المصادر ، والعمل على نقلها فى حرفية تامة سوف نقرأ الحوار وسوف نلمح كيف يدارى الوزير :

بلقيس : لقـــد سبق أن ذكرتم لى ذلك مرات ، فأنتم ترون من حسن السياسة أن توكلوا الرأى إلىَّ دائما فى الجسيم من الأمـــور ، ولكـــن الواجب يقضى فى مثل هذا الموقف الخطـــير أن تذكـــر علـــى الأقـــل أن لكم رؤوسا فوق المناكب قد تستطيع أن تفكر معى وتدبر .

الوزير الأول :ولكنـــك تعرفـــين يا مـــولاتى أن بك نفســـا تضئ الظلـــمات وإحساسا وذكاء طالما هدياك إلى ما ينـــبغى أن يصنع فى أحرج الأزمات ، إن بلاد سبأ ما بلغت هذا الشأو الا بفضل بلقيس وقلبها وشعورها .

١- ســـورة النمل ٣٢ – ٣٣ ويبدو من ظاهر الآية أن أصحاب بلقيس لم يكونوا بهذا القدر من المداراة فهم يقدمون بين يدى مليكتهم رأيهم أولا وهو الحرب وإن كـــانوا يتركون لها ما ترى بعد ذلك ولم يعن الحكيم بالنظر فى ذلك تبعا لموقفه العام من المادة الأدبية.

بلقيس : إنما أريد الآن أن أصغى إلى صوت عقلكم .

الوزير الأول : هـنالك أحـوال يـا مولاتى يكون من العقل فيها أن تصمت عقـــــولنا[١] .

وقـد يـرى الحكـيم أن المسرح الإغريقى الذى يتمثله بثقافتة الفرنسية يرمى إلى تقديم هذا الضرب من الأفكار التى لاتعنى واحدا من الناس دون غيره[٢] . ولكن هل نستطيع أن نتخيل سوفكليس منقطعا عن عصـره بعيدا عن نظم الحكم وسلطة رجال الدين، وإن قصد إلى تقديم رمز لطابع بشرى شامل؟ وهل ثمة تعارض بين الطابع البشرى الشامل ، وإسقاط الإحساس بالمعاصرة على ذهن المتلقى ؟. بل إن بعض النقاد يـرون أنـه عندما يوصف الإغريق بالواقعية ، فمعنى ذلك أن رؤيتهم للعالم لم تكن مثالية كرؤية الرومانتيكية ، ومن ثم فإن الاتجاة إلى الواقع كان فى بساطة القدماء ، كما ينبغى أن يكون فى وعى المحدثين[٣] .

١- سليمان الحكيم ص ٣٦

٢- الفريد فرج دليل المتفرج ص ١٧٩ .

٣ - د. صلاح فضل . منهج الواقعية فى الإبداع الفنى ص ٢٠ -٢١ ، ويؤكد فى موضع آخر أن الواقعية لم تنفرد بها الاشتراكية ، وليست أحق بها فى إطارها المذهبى الملتزم ص ٤٠ ، راجع أيضا د . محمد غنيمى هلال قضايا معاصرة ص ٩٤

وفن الحكيم اختط لنفسه أن يكون بمنأىعن الواقع لفترة طويلة حــتى أنه يحول هذة الخطة إلى شعار مستجلب هو الفن للفن ، وحين تراجع بعض الشئ فمس بعض القضايا الاجتماعية فى المسرح المنوع ومسرح المجتمع لم يتخلّ عن شعاره القديم ، وظل ينظر إلى المجتمع مــن حالق ، فكانت الصور الاجتماعية لديه بانورامية " لاتكاد تتعدى حــدود النقد الجزئى لبعض مظاهر الفساد فى الحياة المصرية آنذاك ، وهى لاتنفذ إلى أسس هذا الفساد وجوهره[1]. ومثل هذا اللون من رؤية الواقع لا يباريه الا التجريد الفلسفى ، ويصف لوكاتش البطل فيه بأنه ينحصــر بشكل صارم داخل حدود تجربته نفسها ، فليس هناك بالنسبة له أية حقيقة موجودة مسبقة وراء ذاته نفسها تؤثر عليه ، أو تتأثر به ، وثانــيا يكــون الــبطل نفسه بدون تاريخ شخصى ، فقد قذف به إلى الوجــود بلا معنى ، وبلا قدرة على فهم كنه ذلك .. وهو لايتطور من خلال اتصاله بالعالم فهو لايشكله ولا يشكل به ، والتطور الوحيد الذى تحدثــه مــثل هــذة الــرؤية للواقع ، فيما يرى لوكاتش ، هو الكشف التدريجى عن الوضع الإنسانى ، فالإنسان هو ما كان عليه على الدوام

١- د . فــتوح أحمــدَ فى المسرح المصرى المعاصر ص ٢١ وكان الدكتور مندور قد نــاقش هذة القضية فرأى أن اتصال الحكيم بالثقافة الغربية مع سفره أمدته بما أسماه المسرح الذهنى ورؤاه التجريدية وقد زعم الحكيم أنه اتجه هذا الاتجاه لاستقرار الحياة فى بلادنا مع أن حياتنا العامة لاتعرف الاستقرار حتى اليوم . راجع كلمات الحكيم فى مقدمتة لمسرح المجتمع ورد مندور فى مسرح توفيق الحكيم ص ١٩ .

، ومـــا سيكون عليه على الدوام . إن الكاتب فى هذا الأدب يكون فى حالة حركة والواقع المختبر فى حالة جمود[١].

ويعـــود لوكـــاتش ليؤكد فى موضع آخر على أن تمجيد ذاتية الإنسان علىحساب الواقع الموضوعى لبيئته يفقر ذاتية الإنسان نفسها ، ويســتدل على ذلك فيرى أن الشخصية الفردية تكشف عن نفسها فى لحظـــات اتخاذ القرارات فى الحياة، فكذلك فى الأدب أيضا فاذا اختفى التميـــيز بيـــن الإمكانية المجردة ، ويقصد الفكرة الإنسانية المجردة ، والإمكانـــية المحددة فى حالة اتصالها بالواقع وتحقيقها ، وإذا تطابقت حـــياة الإنسان الداخلية مع الذاتية المجردة فلا بد أن تتحلل الشخصية الإنسانية بالضرورة[٢] .

وفـــى هذه الحالات التى يتجه فيها الحكيم إلى الواقع بعيدا عن ضـــروب الـــتجريد يتم ذلك فى الغالب فى رومانسية حالمة وبائسة ، تجعل من حل مشاكل الناس وقفا على مسميات غائمة من مثل : النفس " إصـــلاح الـــناس يشـــمل إصلاح النفس قبل كل شئ " وهى نغمة

---

١ - جورج لوكاتش معنى الواقعية ص ٢١ . وقد عبر الدكتور عز الدين اسماعيل عن هـــذا المعـــنى أيضا فانتقد هؤلاء الذين يسعون إلى إقناعنا عن طريق نمذجة التاريخ ووقائعـــه فى أعمالهم على أنه يعيد نفسه ، فيتحول الحاضر إلى جزء من الماضى . توظيف التراث فى المسرح ص ١٧٤

٢- جورج لوكاتش معنى الواقعية ص ٢٦ .

فضفاضـــة ، كما نرى لا يبدو وراءها أمل فى حل أو تفجير لقضية ، حـــتى إن المصلح فى المسرحية ذات الفصل الواحد نحو حياة أفضل يعـــترف بعد فشل الشيطان قائلا : " وكيف أستطيع أنا ما لم يستطعه هو[١] "

وتـــبدو بساطة هذا الاتجاه وميله إلى التجريد البانورامى الذى ينظر إلى الامور من علو ، وليس عن كثب فيما يؤمن به المصلح فى هذه المسرحية ، فهل كان يحكى عن توفيق الحكيم حين قال للشيطان " نعـــم إن مهمـــتى هى إصلاح الناس.. إنى أتمنى أن أغمض عينى ثم أفـــتحها فـــأرى الفقر من حولى قد تلاشى ، وأرى الناس يعيشون فى حـــياة أفضـــل[٢] " وقد كان الشيطان أكثر وعيا من هذا المصلح حين أشار عليه بأن المصلح الحقيقى هو الذى يقدم وهو يتوقع الرجم[٣]"

وهو درس لم يكن ليعيه هذا المصلح الذى سبق أن أعلن تردده ما بين الثورة والشعور بمجرد الرغبة فى التغيير ، يقول المصلح : عملى

---

١ – توفيق الحكيم المسرح المنوع ص ٨٢٦.

٢– المصـــدر نفسه ص ٨١٢ ويحمّل د ، فائق مصطفى ألف ليلة وليلة مسؤلية ظاهرة افـــتقاد الـــرؤية الجـــادة والهـــروب مـــن الواقع إلى عالم مثالى ، يتحقق فيه أحلام المحرومين من الثروة والطعام والسلطة والجنس ، وذلك حين يبتسم الحظ فجأء للفقير عن طريق المصادفات القدرية العجيبة كظهور الجنى للإنسان ، والعثور على الكنوز الـــتى تحـــل بها مشكلة سوء توزيع الثروة . راجع رسالته التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى ص ٥.

٣ – المصدر نفسه ص ٨١٩ .

هو أن أبدأ بالثورة على الوضع الفاسد ، أو على الأقل أشعر بضرورة تغييره أليس كذلك ؟[١].

حقـا يسـتطيع الحكيم ، ومعه من يؤمن باتجاهه وجدواه ، أن يعمق وجدان الإنسان ، ويرتقى بذوقة الفنى ، ويطور حسه الجمالى ، ويجعله على الأقل يدخل فى حوار مع ذاته ، ولكن ذلك الطريق يجعل مـن العمـل الفنى انفعالا وليس فعلا ، ومن ثم يكون الكاتب صاحب فكـرة ، لا صاحب رأى ، والبون شاسع بين الفكرة التى تأتى مجردة علـى طـريقة الحكـيم ، والرأى الذى يبقى ليجد سبيله إلى الحياة ، وخاصة فى أدبنا الذى يراد له أن يؤدى رسالة.

وتقف مسرحية "دموع إبليس" فى الاتجاة نفسه الذى يحاول أن يستلب القارئ من الواقع والمعاصرة . لم يشر فتحى رضوان إلى أن أحـداث مسرحيته تجرى على أرض هى أرض مصر ، بل إنه يتعمد أن يرتدى أبطال مسرحيته زياً رمزيا لا ينتسب إلى ريف معين" لأنهما يمثلان الريف عموما لا ريف مصر ولا ريف غيرها[٢].

بـيد أن قـارئ المسرحية يدرك أنها أرض مصر منذ اللحظة الأولى التى نرى فيها الشخوص فى حركاتهم وعاداتهم ولغتهم " وكان جو المنزل الذى وقعت فيه أحداث الفصل الأول تمثل منزل السراة فى

١- المصدر نفسه ص ٨١١ .

٢- فتحى رضوان - دموع ابليس ص ٥ .

الريف المصرى، هذا فضلا عن أن سلوك الفلاحين فى المسرحية كان أقــرب إلـــى ســلوك الفلاحيـــن المصريين[1] وهذا التناقض فى بناء المسرحية يجعلها بحق مجرد استغراق غيبى لايقوى على تفجير قضية علـــى مســتوى الذات ، بغض النظر عن رؤية الواقع فيها من كاتب ومناضـــل ومحـــام ووزير عرك قضايا العصر . ومع ذلك يظل من الممكن – بل من اللازم – أن يتناول الكتاب أشد القضايا معاصرة من خـــلال أكثر الأشكال رمزية بل أكثرها تجريداً وكانت الفرصة مواتية لذلك من خلال اجتماع الشيطان على قديسة تدعو لإصلاح مجتمع هو مجتمع مصر بلا شك .

وممـــا يستحق العناية أن نفرق بين اتجاه ورؤية مجردة تنأى عن الواقـــع كما لاحظنا عند الحكيم وفتحى رضوان واتجاه ورؤية مجردة أيضـــا ، ولكـــنها تحاول أن تصلنا بالواقع عن طريق استخدام بعض الملامـــح العامة ، عن طريق التهكم مثلا ، او إظهار عدم الرضا عن شخصيات ، وثمة تبدو المواقف النمطية ، كما نلاحظ عند تيمور الذى يقدم فى مسرحيته كثيرا من هذه المواقف النمطية، كأنابيب الثرى الذى لايرضـــى أن يكون ثمة غزل بين الشياطين ، لأنه فيما يرى لايسمن ولا يغنى من جوع[2] . وتتمثل نمطية هذه الشخصية فى تقديم الكاتب لصاحبها "مفرط البدانة مترهل الجثمان ، ومنبعج الكرش ، عليه سيماء

١- د . شمس الدين الحجاجى الاسطورة فى المسرح المصرى المعاصرة ص ٣٨٧ .

٢- أشطر من ابليس ص ٣٤ .

الغباوة ، منهوم بالطعام ، لاتفتر عن الطحن أضراسه[1]. وهذه النمطية تبدو واضحة فى عبد الشيطان أيضا ، حيث يحاول أبو حديد أن يجعل من الشيطان الاستعمار ، ومن ثريا الفكرة الرقيقة التى تقوى على حل مشـكلة أمـة بأسرها ، أما سادى فنمط نوعى للأمل حين يتحول إلى خـيانة مـع وقائع الممارسة الجنسية ، ثم يأتى قيسون بك فيذكرنا ، برغبته فى إنشاء مصنـــع بما تراة طبقة الأثرياء من حلول لمائة من العاطلين وترك لملايين أُخر .

لقد مس أصحاب هذا الاتجاه السياسية ، ولكنهم لم يكتبوا مسرحا سياسـيا ، ذلك أن المسرح السياسى بمفهومه الحقيقى هو استخدام فنى لتصـوير جوانب مشكلة محدودة غالبا ما تكون طازجة وملحة ، مع تقديـم وجهة نظر محددة بغية التأثير فى الجمهور والقراء . فالمسرح السياسـى يحـدد هدفه بوضوح وبلا مواربة ، أصحابه لهم معتقداتهم يرون الواقع على نحو معين و يريدونه على نحو أخر ، أما كتابنا فقد راقـت لهـم ، لأسباب عديدة فكرة تقديم الإسقاطات السياسية ، وثمة تكون المفاهيم واضحة والمواقف النمطية قابلة للفهم ، عن طريق هذا القدر من فهم المتفرج لما يريد أن يسقطه الكاتب .

وقد تبـــدو الإسقاطات أفضل طريقة ممكنة لكاتب لا يستطيع أن يفصـح ، أو لآخر لايملك رؤية صريحة تقدم بلا مواربة ، أو لأى سبب آخر ولكنها ليست أفضل وسيلة فنية فإن الإسقاطات السياسية قد

١- أشطر من ابليس ص ٥ .

تخــتلف من بلد لآخر ، بل من متفرج لمتفرج آخر فى نفس الصاله ، ومن قارئ لقارئ أخر فى نفس العصر ، وقد تضعف هذه الإسقاطات بعــد فــترة من كتابة المسرحية أو عرضها وقد تقوى أيضا ، بل إنها لتصبح نمطا كما قلنا يقبل الفهم فى كل مكان وزمان فيفتقد النص قدرا مــن ذاتيــته ، ويصــبح نمطـــا يقبل عليه الكتاب معتقدين أن القارئ والمشاهد درس هذه الأنماط ، وعرف لغة عرضها[١].

وتــبدو الإســقاطات واضحة لدى تيمور ، فقد أقدم " إعصار" " وأرقــط " "وزمهريــر" على تقديم مشروع القناطر المائية ، وتفضح " هلاهيل " ممثلة الشعب الفقير خطتهم : " اسمعوا يا كبراء الأبالسة أن الذى سيفيد من بناء القناطر هو إعصار ، فأنه الطامح إلى القيام ببنائها ، ولــه من وراء ذلك كسب عظيم ، وأما الذى سيفيد من تيسير الرى بعد إقامة هذه القناطر فهما السيدان المبجلان أرقط وزمهرير ، فمنطقة الشروان الجدباء ليست إلا إقطاعية عظيمة لهذين السيدين[٢] .

ويلمح القارئ نمطية مثل هذا العرض للواقع وعدم إقامته بناء فلســفياً محدداً للكاتب فلا فرق بين ما نقرأ وأية ثرثرة على مقهى بين مجموعة من العامة ، تنقد وضعاً قائما ، ثم لا فرق فيما تقدمه من حل

---

١ – انظر د . عبد العزيز حمودة المسرح السياسى ص : ب ، ج، د من المقدمة

٢– أشطر من أبليس ص ٤٢ .

هو النتيجة الطبيعية لبساطة عرض القضية " أصلحوا من أمر أنفسكم تنفعكم قوانينكم ، وتجردوا من أهوائكم تستقم أموركم[١] .

وهذا يجعلنا لا نغالى إذا اعتقدنا فى افتقاد اتجاه تيمور وصحبه للحس التاريخى الذى يحدد اتجاه الكاتب ، ويمكنه من التمييز بين المهم و السلبى والقاطع البات والعرضى . والاتجاه الذى تطور فيه الأفكار يحـــدده مـــثل هـــذا الحس التاريخى فتوصف فقط تلك الملامح المهمة والـــتى تلفت النظر ، ومن ثم يكون السؤال : لماذا حدث ذلك ؟ سابقا للسؤال كيف يحدث ذلك ؟ وتفصيل ذلك فى قراءة متأنية لرؤية الواقع فى مسرحية تيمور ومسرحية "أبو حديد".

حـــدث تطـــور كبير فى مسرح تيمور فى أشطر من إبليس " فانـــتقل مـــن مجرد تقديم صورة للنفس البشرية ، يحللها ويرد عقدها الخفـــية إلـــى خـــباياها فـــى الذات الإنسانية ،مترسماً خطا تشيكوف وموباسان إلى اهتمام بالمجتمع وقضاياه العامة ، " وبذلك انتقل مركز الـــثقل لديه من أزمة الفرد ومثالبه الحسية والنفسية إلى أزمة الجماعة وهى تستشرف آفاق التغيير[٢]

١- أشطر من ابليس ص ٤٢ وهى عبارة تذكرنا بما سبق أن ردده لمصلح عند الحكيم "إصـــلاح الناس يشمل إصلاح النفس " ولوكاتش محق حين يصف أمثال هذه المواقف بأنها مجرد رموز ميتة ومبالغ فيها بطريقة غنائية انظر د . صلاح فضل ص ٤٨ .

٢- د . فتوح - فى المسرح المعاصر ص ٢٤ - ١٥ .

وقد جاءت الشخصيات الشيطانية بناء على ذلك معاصرة وإن احتفظت بأسمائها وصفاتها ومبادئها وقيمها فهي تتحرك في الواقع الراهن كأنها إفراز طبيعي له . وعلى الرغم من حرص الكاتب على أن يوحي إلينا منذ العرض التمهيدي للمسرحية بموقف لا مكاني لا زماني ، حيث قاعة الزعامة الشيطانية في الكهف الأعظم وفجواته المظلمة ، إلا إننا نتلمس الواقع لنسقط عليه الأحداث ، حتى قبل أن تبدأ المسرحية من خلال إلقاء نظرة على قائمة الشخصيات التي صدر بها الكاتب مسرحيته فثمة القطب والزعيم والخليفة والأمين العام والرئيس والعضو إلخ .

ويكفي أن ترد في الفصل الأول فقط مثل هذه المجموعة من المصطلحات لكي ندرك أننا مع الواقع نستطيع أن نسقط عليه الأحداث : الشعب، الديمقراطية ، الديكتاتورية ، المحافظون ، الطبقة العاملة ، جدول الأعمال ، اللجان الخاصة ، والتقارير ، الدستور ، الشريعة ، التصفيق ، المشروع ، هيئة المستشارين ، الطبقة الدنيا إلخ وفي هذا الفصل يحدث خلاف حول خطة الزعيم

لكــيد البشــر ، تحدث همهمة " تستبين فيهما كلمة التطرف حينا والتدرج حينا وأصوات تغمغم : مجلس التشريع والأحكام[١] .

وبهذه الكيفية لا يصعب على القارئ أن يجد نفسه فى جو من المعاصــرة علــى الرغم من هذه الأقنعة الشيطانية ، لأنها تظل أقنعة تشــف عمــا وراءهــا وإذا عن لنا أن نستبدل بهذه الأسماء الشيطانية أســماء أدمية لما حدث تصدع فى العمل المسرحى ، وإن كان سيفقد حيــنذاك قدرا من المتعة لا يتوفر فى الخط المستقيم ، الذى لا يفضله الفن فى كل آن .

ويناقش تيمور قضية أقلقت ضمير الأمة ، وهى قضية التأميم ، الــتى بدت فكرة طائشة لانفع فيها فيما يرى " أرقط " على حين كانت خلــيقة بأن تحد من أنانية الفرد وجشعه ، وتكفل العدالة للجماعة فيما يــرى " هلاهــيل " ، ثم يكون رأى تيمور نفسه الذى ينقله على لسان سبائك :

١- أشــطر مــن إبليس ص ٢٣ ، ٢٤ ويشير د . سعد أبو الرضا إلى أن تكرار عبارة التقارير مثلا ما ارتبط بها عدم التصديق يكشف عن الرفض القوى لهذا المسلك ، فاذا ما اقترن بما بعده من كون التقارير تقليدا آدميا ممقوتا يصبح المسلك المرفوض ليس مســلك الشــياطين بقــدر ما هو مسلك الإنسان ، كما أشار إلى مسلك الكاتب فى نقد المجــتمع عندما تتكرر الإشارة إلى كثير من نقائص الشياطين التى توصف عادة بأنها مــن صــغائر الآدميين . راجع رسالته البناء الدرامى للمسرحية ص ١٦٩ – ١٧٠ وانظر المسرحية ص ٨ -١٨- ٢١ .

" الفكـــرة فى جوهرها صائبة ، ولكن علينا أن نلتزم فى إنفاذها جانب الأنـــاة يجب أن نتدرج فيها ، متخذين التجربة أساسا لنا ، وعلى هدى الـــتجارب نسير " أما اذا اندفعنا فى تعميم الفكرة طفرة واحدة ، فربما أفضـــت بنا إلى شر جسيم ، وربما انتهت بنا إلى أسوأ مما نحن عليه الان[١] .

وهـــى فكـــرة بدا فيها تيمور إلى جانب المحـــافظين فضعفت رؤيته ، ولم نكن لنقتنع أن فكرة التأميم لن تصيب قدرا من النجاح إلا إذا تولـــته أيـــد نقـــية وضمائر حية ، ونفوس راضية مرضية " فهى عـــبارات غائمـــة ، ولا يمكـــن أن تكون فيصلا فى الحكم على فكرة خطيرة لها أبعادها مثل فكرة التأميم .

كمـــا لا يمكن أن نقتنع فى يسر برأى الجانب الآخر الذى يرى "أننا إذا أحسنّا هذا الاختيار فلن نعدم بيننا هؤلاء المواطنين[٢]

وموقف تيمور من قضية التأميم لا يكاد يختلف عن موقفة من قضـــية الحرية بأبعادها المختلفة ، وتمثل هذه القضية جزءاً كبيرا من الأفكـــار المعاصرة فى المسرحية ، فقد عرضت قضية "الأمر الواقع" ولـــيس فـــى الإمكان أبدع مما كائن وسيكون " فنرى الفقير إلى جانب الغـــنى ، يظهـــر الأول فـــى أسماله البالية ، وقد قبح جماله ، ويظهر الـــثانى مترفا منعماً ، يعمل جاهدا على أن يضم إلى ما يملك ما لاحق

١- اشطر من ابليس ص ١٢٣ .

٢- اشطر من ابليس ص ١٢٣

لـــه فيه إلا بضرب العدل بيد الظلم القوية . ويقدم لنا الجنى زفاف فى المسرحية مسوغا غيبيا لهذا الأمر الواقع ، لا تنهض " خلوب"برد نرى فيه رؤية للكاتب تتعدى الاعتراض البسيط ، والمخل أحيانا ، فيتحول احتجاج الكاتب ضد امتهان الإنسان إلى موقف محافظ رومانسى آخذا فى الاعتبار أن الشئ إما أن يؤخذ كله أو يترك كله :

خلوب : ألم تر ما كان من الاستغلال الطائش والغنى الفاحش ؟

زفاف : أى اســتغلال تعنيه يا سيدتى الطيبة القلب ؟ إن الاستغلال قائم منذ الأزل ، ولكنه يتخذ على تعاقب الأزمان شتى الصور والألوان ، ثمة قوى وضعيف فلا بد أن يكون ثمة غنى وفقر ، أتطمعيــن يـــا سيدتى فى أن يسود عالمنا عدل ومساواة ؟ هيهات .

خلوب : إنى أكرة منك هذا التشاؤم ، علينا أن نسعى سعينا[١] .

وحين تدخل هلاهيل زعيمة الطبقة الفقيرة من الشعب الشيطانى فـــى أســمالها ، وفـــى أعقـــاب إعلان زعيم من المترفين أن الشعب الشيطانى برمتة يحيا رافها فى حب وحرية يشعر المتلقى بإحساس قد لا يكـــون غريبا عليه فى إمكان تحقق هذا النموذج البشرى الذى يحال بينه وبين أن يراه أولو الأمر ، ولذلك تصيح هلاهيل " حيل بينى وبينه

---

١ –اشطر من ابليس ص ٤٥ .

لقــد حجــبوا ظلامتى[١] " وبذلك تكون قضية هلاهيل هى قضية الفرد المســتعبد فى مجتمع يرفع شعار الحرية وهى قضية تلح على مثقفينا منذ فترة طويلة مع بداية نضالنا السياسى الحديث وهى قضية طبقة فى الوقــت ذاتــه ضــاعت مصالحها باسم مجلس التشريع والأحكام، فقد أضــاع ممــثلو الشعب الشيطانى هذا الشعب حين صاروا أعضاء فى مجلس التشريع والأحكام[٢] .

ويناقش تيمور مستوى آخر من مستويات الحرية ، هو مستوى حرية الكلمة فى مجتمع يرفع شعار الديمقراطية والشورى ، ومع ذلك لا يأمــن فيه الواحد أن يقول ما يراه معقولا دون أن يرهف السمع ، ودون أن يكــون الرأى همسا فلا يسمع إلا آذانه المرتجفة من هول ما ينتظره وهذا ما كان من سرعرع الذى لا يبدو مقتنعا بالسياسة الجديدة فى المجتمع الشيطانى :

سرعرع :(يــرتجف وتصطك أسنانه)تموجات فى الهواء ماذا تعنى ؟

١– اشطر من ابليس ٢٦ .

٢– يرى د . الحجاجى أن القضية السياسية الملحة فى المسرحية هى قضية الديمقراطية وحــق الطبقات الدنيا فيها التى ينتصر لها الكاتب ، ولكنا نرى أن أحداث المسرحية فى النهاية كانت انتصارا لطبقة الحكام التى افترض الكاتب أنها قادرة على أن تهب الحرية للطبقة الدنيا انظر د . الحجاجى ص ٤٢٧ .

خلوب : أعنى أن الرسول قادم .

سـرعرع : إذن فاسمحوا لى أن انصرف على الفور . سأعجل إلى مكانى فى الحراسة على شاطئ البحيرة .

خلوب :انتظر .

سرعرع : ماذا انتظر ؟ انتظر السؤال والتحقيق والقذف بى فى السجن أسفل سافلين لا..لا.. دعينى[١] .

والأمر واضح الدلالة فى قدرتة على إسقاط بعض المشاعر فى ذهن القارئ المعاصر ، الذى لا يلبث أن يجد هذه النماذج متحققة على وجه من الوجوه .

بل إن الكاتب يؤكد مثل هذا الإسقاط فى صورة نمطية لأنابيب الجنى النائم دائما فى مجلس شورى الشعب الشيطانى يستيقظ آحذا فى التصفيق متهللا ومرحبا بأقوال هلاهيل التى لم يسمعها أصلاً[٢] . وفى مشـهد آخر يعلو شخيره فيهزه من بجواره فيستيقظ مندفعا فى تصفيق تلقائى حاد[٣] .

وبـنفس القـدر مـن البساطة يشير تيمور إلى حل المجالس الشـيطانية لأول بـادرة خـلاف مع السلطة الحاكمة[٤] كما يشير إلى

١- اشطر من ابليس ص ٥٦ .

٢- نفسة ص ٣٨ .

٣- نفسة ص ٣٩ .

٤- نفسة ص ٤٢ .

الروتيــن الــذى لا تخفى معاصرته من كل الوجوه ، فالتقارير تشبه بعضــها بعضــا ، يقول عنها أرقط : علمتنى هذه اللحى الخمس التى أنبتــتها تجــارب المئين من السنين ألا أسارع إلى تصديق ما تحويه أمــثال هذه التقارير ، انها تقليد ممقوت آدمى تسربت عداوته الينا من البشــر[١] واللجــان مصطلح روتينى آخر لا يرضى عنه سرعرع " مجــالس تــنعقد وأخرى تنفض ، لجان تتألف ، ولجان تلغى ، يا رب الجحيم نجنا من الكرب العظيم ، نج أمة الجان من هذة اللجان[٢] . كما لا يرضى عنها سبائك "اللجان مقبرة المشروعات ، وهذا ما يشكو منه أهل الأرض[٣]

وإلى جانب ذلك يظهر الانتصارللجانب الشعبى ، وإن اختلفت فلسفة هذا الانتصار من كاتب إلى آخر لنهجه فى التفكير ، وثمة يأسى تــيمور للجانــب الشــعبى ويشفق عليه ، لقد كان الشعب حاضراً فى المســرحية يشعر به القارئ دائماً خلف الأحداث ، على الرغم من أن جل أبطال المسرحية من الشياطين الأثرياء ، وكانت شخصية هلاهيل تعبــيراً واضحاً عن أصالة الشعب الشيطانى ، تبدو لنا قبيحة الهيئة ، ولكــنها فــى الحقيقة ضحية لمجتمع ظالم يستأثر بالثراء فيه والعيش

١- نفسه ص ٥٨ .

٢- المسرحية ص ٤٩.-

٣- المسرحية ص ٣٨ .

المــنعم قلــة من الأفراد . ولذلك يصدق بزعبول حين يقول لها "إنى لأتبين خلف هذه الأسمال إشراقاً وصباحة . ليتك تريني من أمر نفسك ، إذن لتعهدت نفسك بالرعاية" .

ويضـــع سبائك القضية الاجتماعية للشعب الكادح في موضعها حيــن يقــول عــن هلاهيل معلقا على أقوال الزعيم" أنّى لها أن تعنى بنفســها وهى زعيمة طبقة تكدح لتجد الكفاف"(١) وإذا كانت الحكايات الشــعبية التى تملأ تراثنا قد دأبت على تصوير الفقراء فى طموحهم لنــيل ثــروة الأغنياء أو الانضمام إليهم على الأقل ، يركبون الصعب ويستخدمون الحيل ، كما نلاحظ فى قصص الشطار الذين يأخذون من الغنى قدرا يقدمونه للفقير ، فإن هلاهيل كذلك تريد أن تأخذ هذا القدر ولكــن عن طريق الحياة النيابية السليمة ، التى يصبح فيها للفقير حقه فــى أن يمــثل طبقته ، ولذلك كان طلب هلاهيل يسيرا ، بالقياس لما تــتعرض له طبقتها : أطلب أيها الزعيم أن أكون بين أعضاء المجلس لأعــرض علــيه مطالبى العادلة "وكما كان الشطار رومانسيين حين تصــوروا أنهــم يقيمون العدل بما يصنعون ، وأنهم قد كسبوا قضية طبقــتهم إذا تــزوج الواحــد منهم أميرة ، فقد تناست هلاهيل أن جُلّ المجلــس من الأثرياء ، وأن الأمر سيكون على الوجه التالى : إما أن تصــبح هى من الأثرياء فتنسلخ تلقائياً من طبقتها ، و هو ما يمكن أن

---

١ - المسرحية ص ٢٦ .

يحـــدث ، وإمـــا أن يضـــيع صوتها فى المجلس ، وهو ما حدث فى المســـرحية بـــالفعل . وقد كانت من الشطار أيضاً حين تصورت أن إعجـــاب ســـبائك بها كأنثى كفيل بأن يجعله فى صفها ، ولذلك يتحفظ القـــارئ الفطن حين يصر بعض الكتاب إمعانا فى النمطية على جعل الحـــب بين ذكر وأنثى جامعاً بين رأيين متقاتلين وليسا فقط مختلفين ، ولـــم يكـــن تـــيمور فيما يبدو مقتنعاً بأن ثمة لقاء يمكن أن يجمع بين مصـــلحة الطـــبقة العلـــيا وتفكيرها ومصلحة الطبقة الدنيا وتفكيرها ، ولذلـــك تعرضـــت العلاقـــة الغرامية الناشئة بين هلاهيل وسبائك إلى اختلاف وجهات النظر ومن ثم الانهيار ،فهلاهيل ترى أن سبائك :

وســـبائك يرى هلاهيل" مسرفة التطرف ، وأن مطالبها لا تقف عنـــد حـــد" . وحيـــن تطالـــب هى بالتأميم يكون هو أول المعترضين على الفكـــرة .

وكمـــا اتخـــذ الكاتب من الحب علاقة نمطية تجمع بين طرفين مختلفيـــن همـــا هلاهـــيل وسبائك ، يعود ليجعل من الحب جامعاً بين أزاهـــير الفقيرة التى ربتها الشياطين ، والأمير زبرجد . ولئن فشلت العلاقـــة الأولى لما أوضحناه ، فقد نجحت العلاقة الثانية دون مسوغ مقـــبول ، اللهم إلا رغبة الكاتب النمطية أيضاً فى الانتهاء إلى النهاية السعيدة المعتادة ، التى تلغى تماماً دخول إبنه الراعى قصر الأمير ،

حيث تقابل بالسخرية من فتيات القصر الارستقراطيات، وبذلك تصبح البداية فى عرف بعض الكتاب نهاية إمعانا أيضاً فى التبسط .

ولا يجد القارئ لعبد الشيطان كبير عناء فى إدراك أن بورانيا هــى القاهــرة ، خاصـــة حين تقول عنها سادى : هذه الضجة ، هذا الــزحام ، هذا الغبار المنعقد فى الشوارع ، من البنزين والتراب . " ، وأن فــاران هى ريف مصر وطبيعتها خاصة حين تقول عنها سادى أيضاً "إنها بديعة ، إنها جنة .. أؤكد لك أن فاران أليق الجهات بخيالك ووقتك" (١) .

ويستطيع القارئ أيضاً أن يلمح المعاصرة فى هذه الشخصيات الــتى يسميها الكاتب بأسماء تركية ، ولعله نوع من الرمز الدال الذى يلجأ إليه الأديب أحياناً حين يهاجم معاصريه ، واختيار الطابع التركى وحــده هنا يكفي للدلالة على أن تلك الطبقة التى حاول الاحتلال أن يســتغلها فــى تحقــيق مأربــة هــى طبقة الباشــوات المتغطرسين التافهين"(٢)

يستخدم الجنس وسيلة من إحدى وسائلة لنشر الفساد فى البلاد " هنا علية بوررانيا يتحركون بالعواطف التى أثرتها أنا فى قلوبهم"(٣)

---

١ - عبد الشيطان ١٨ - ١٩ .

٢ - د . عز الدين إسماعيل قضايا الإنسان ص ٢١٥ - ٢١٦ .

٣- عبد الشيطان ص ٦١ .

وفـــى ضـــوء المعـــارف التاريخية عن فترة الاحتلال ووجود الإنجلـــيز فـــى الوظائف الحكومية المصرية حتى أعلى المستويات ، يمكـــن تفســـير الحـــوار الـــذى نفهم منه أن الشيطان أصبح مستشارا لطوبوز الحاكم العام لبورانيا :

طوبوز : (يزول عنة التردد) سأحاول .

اهرمـــن : بل ستفعل ، وسأفصل لك الخطة ، إذا عادت اليك الراحة ، وســأكون مستشـــارك المخلص ، وسأكون أهرمن الضحكة مستشـــارا لدولـــة بورانيا ، (ضاحكا بخبث) وستحكم وحدك معى فى بورانيا .

طوبوز : (متنهداً)هل تظن أنى أقدر؟

اهرمن : بالتأكيد قل فقط أنا السيد .. أنا الرأس .

طوبوز : (يقف ناشطا) نعم سأكون السيد ، سأكون الرأس .

اهرمن : لا ... لا ... بل أنت السيد ... أنت لا أحد سواك .

طوبوز : نعـــم .. أنـــا لا أحـــد سواى (بكبرياء ثم اعتداد بالنفس ثم يضحك)[١]

ولا يخفـــى الكاتـــب سخرية القارئ من هذه الصورة المكذوبة لســـيد يعمـــل تابعـــا ، كما لا يصعب إسقاط هذه الأفكار الخاصة عن

١- عـــبد الشيطان ٩٠ واقرأ رأى "أبو حديد" فى وظيفة المستشار الإنجليزى ، د محمد عبد المنعم خاطر ، محمد أبو حديد ١٢٩ .

ضرب الأحزاب فى خطة أهرمن السياسية ، والتى لقنها عبده " لا أحب إلا أن تكون بورانيا مجموعة أفراد هذه هى الحقيقة "[١] وهى عبارة تؤدى معنى التعبير الذى ساد عن السياسة الانجليزية : فرق تسد . ولعل "أبو حديد" يشير إلى بعض الأقلام المأجورة للمستعمر ، حين طلب من طوبوز أن يستكتب فى الدفاع عن نظامه مجموعة من الكتاب بالذهب ويجعل الكثيرين من هؤلاء الكتاب يبتلعون ألفاظهم المنمقة فى عبادة الحرية وتقديسها ، وتمجيد الشعب وحقوقه[٢]

وقد أدار أبو حديد فى خلفية العمل المسرحى لونا من الصراع يدور فى إطار الرمز العام الذى قصد اليه بين أهرمن شيطان الاستعمار ، وجمهور الشعب ، ويبدو انحياز "أبو حديد" إلى جانب الشعب كاملا فى حدود الفكرة العامة فى المسرحية ، ومع ذلك فنحن لا نواجه أحدا من أبناء هذا الشعب يمثله فى نضاله ضد الشيطان . وقد أشار الدكتور عز الدين اسماعيل إلى ذلك ، وأعلن عن أسفة ، لأنه لم يرقوة الشعب ، وهى تريد أن تصرع أهرمن ، وتعلن القضاء عليه ، وإن كان الرمز قد قام مرة أخرى بإشاعة معنى التفاؤل والأمل فى أن ينتصر آخر الأمر ، وذلك حين يتخلى أهرمن عن أتباعه فتظهر سوءاتهم ويندحرون[٣].

---

١ –عبد الشيطان ص ٩٧ .

٢– عبد الشيطان ٩٩ .

٣ – د . عز الدين إسماعيل – قضايا الإنسان ٢١٠ ٢١٩ .

بل إننا نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك فنرى أن طوائف الشعب حيـن تظهـر في نهاية المسرحية تصرخ وتعلو الصرخات مختلطة بالضـحكات ، لأن عبد الشيطان قد بدا مجرداً من كل قيمة ، ولم ترق الصـرخة إلـى أن تكون ثورة على الشيطان بقدر ما كانت تشفيا فى عبده طوبوز ، وكأن الكاتب كان معنياً بهزيمة عبد الشيطان أكثر من عنايـة بهـزيمة الشيطان نفسه ، وقد ظل الشيطان طليقا فى التوجيه المسرحى الأخير (تسمع من بعيد ضحكات أهرمن الجوفاء)[١]

وهـذه الصورة فى تفاصيلها الواردة ترسم بؤس هذا الشعب ، وتؤكد أن ليس ثمة أمل فى أن يتجاوز شقاءه ، خاصة إذا كانت هزيمة طوبـوز قد جاءت فى أعقاب قسمه لثريا أن يساعدها فى مد يد العون "للشـعب البائس " ولم تكن هذه النهاية غريبة فى فن "أبو حديد" ، فقد عودنـا فـى كثير من أعماله الروائية على أن القنوط واليأس نصيب الإنسـان فـى معـركة الحـياة ، ولو بدا منتصرا عند النظرة غير الفاحصه .[٢]

ومـن أجـل هذا كله نرى أن نهاية المسرحية، بهذه الطريقة تشيع فى نفوسنا السخط بقدر ما تبعث على التفاؤل ، أما السخط فعلى

١- عبد الشيطان ١٤٨ .

٢- د. السـيد فضل : الرواية التاريخية فى الأدب المصرى الحديث دراسة نقدية ص ٩٦ - ١٢٠ .

طوبوز ، وأما التفاؤل فلمصير الشعب ، خاصة وقد بدا الشعب طوال المسرحية مخدوعا[١]

بـل إن الشـيطان اسـتطاع أن يستذل هذا الشعب عن طريق سياسة" أجع كلبك يتبعك"[٢]ولذلك تحول إلى مجرد قطيع يلتقط قطع اللحم ، ويلـتهم الثريد الذى يقدم إحسانا من السراة ، وتكون الإشارة سريعة وعابـرة إلى طبقتى العمال والفلاحين حين يردد الشيطان "لا يزال فى هـؤلاء العراة من لا يزالون يرددون الألفاظ الجوفاء ، وبعض هؤلاء الـرعاع الذين يعملون فى الطين والزيت يرفعون رؤوسهم ويتحدون إرادتى "[٣]

ومـع ذلك لا تجد هذه الطبقة من يمثلها فى مواجهة الشيطان ، ممـا يجعلنا نتساءل كيف غفل عن ذلك أبو حديد ، وهو ابن من أبناء الفلاحيـن ؟ فلم يكن أبو حديد ينتمى بأصوله ولا تفكيره إلى الطبقات العليا ، ومع ذلك فقد جاءت قضية الشعب فى المسرحية غير بعيدة عن نظـرة البرجوازية المحافظة التى تحرص على أن تستمر الحياة بنوع مـن الإصلاح ، لا يرقى ليكون تجديدا ، فمشكلة الفقر يمكن أن تحل عـن طريق دور الإحسان والرعاية ، ومشكلة المرض يمكن أن تحل

١- د . عز الدين إسماعيل- قضايا الانسان ٢١٨ - ٢١٩ .

٢- عبد الشيطان ص ٩٣ .

٣- عبد الشيطان ص ٨٦ .

بمواساة المريض ، كما تفعل ثريا ، وهكذا . وآية ذلك أن الكاتب ترك لثريا وهى الفتاة المنتسبة إلى الطبقة العليا مهمة إصلاح هذا الشعب ، الذى يبدو فى عينيها جديرا بالشفقة والرثاء لأن أفرادة يبدون فى نظرها صفر الوجوه ، قذرى الملابس والألفاظ ، مظهرهم مخيف ، وفى نظراتهم القسوة والتهديد ، وفى أصواتهم الإهانة والشتائم[١] .

وعلى حين يصف ابن الشعب بأن أفراده أندال جبناء لمجرد إظهار أفراده الغضب من ثريا التى أوشكت ان تقتل صبيا ،فان ثريا تعترف " أن هؤلاء المساكين التعساء لا يستحقون اللوم ، فإننا نحن الذين نسبب قسوة قلوبهم بقسوتنا وأنانيتنا .[٢] ولم نكن نتوقع من ثريا أن تقف من الشعب موقفا يتعدى هذه النظرة البرجوازية المحافظة فهى تعرف حقا أن هناك شيطانا يجذب الشعب نحو الشقاء ، وتطلب من طوبوز أن يعدها بأن يحارب إلى جانبها هذا الشيطان ، ولكن خطتها ليست قادرة على انتشال شعب من محنة. ولنأخذ مثلا قضية العمل نموذجا للإصلاح الذى ينشده الكاتب ، فهو لا يقف من القضية موقفا تصحبه رؤية بقدرما يقدم نداءً للإصلاح فى إطار من الفكر المثالى غير العملى وهو لهذا يقف إلى جانب قيسون باشا العدو الوحيد للشيطان فى المسرحية ، لأنه عندما يفتح باب العمل للعمال يفقد

---

١ - عبد الشيطان ص ١٢٢

٢ - عبد الشيطان ١٢٣ .

الشـيطان أهـم ما يريده ، وهو نشر البطالة ، ولا يتعدى المؤلف فى مسـرحيته هـذا الموقـف فهـو ينتقد المحافظين فى إطار من الفكر المحـافظ .[١]

وتعـد مسـرحية "أيوب" صيحة فى عالم الإنسان مستمدة من ابتلاء أيوب العبد الصالح ، والموقف العام الذى يسيطر على الأحداث هـو موقف العبرة التى تستفاد من هذا الذى حدث يوما ما ، باعتباره قـابلا للتكرار ، ولكن العمل المسرحى يتجه إلى الواقع ليناقش قضية الحـرية والعدالة . فعلى الرغم من أن علاقة أيوب بالله علاقة خاصة جـدا تجعلـه باعتباره إنسانا نبيا يشكل اهتماما إلهيا ، حتى إن الله لا يأنف أن يجتمع بإبليس مرة ثانية بخصوصه قابلا التحدى ، فإن فاروق خورشيد يصل المادة التراثية المعبرة عن موقف إنسانى بقضية أقلقت كثرة من كتابنا ، وهى قضية الحرية وتبرير عبودية فرد وسيادة آخر تـبريرا غيبيا موهوما ، كما لاحظ الدكتور عز الدين اسماعيل[٢] فلا حـق فـى أن يتخـذ بعضـهم من الإرادة الإلهية ستارا يخفى وراءه الأنانية :

بلدد : إذن أيها العبد مادى أنت حر .

اليفاز : جُنّ بلدد ، وحق الرب جن بلدد !

١-د . الحجاجى الأسطورة فى المسرح ص ٤٣٤ .

٢ - د . عز الدين اسماعيل . توظيف التراث فى المسرح ص ١٨٥ .

بلدد :وهل من الجنون أن أصلح وضعا خاطئا بتحرير هذا العبد؟
أتتحدى ارادة الخالق ؟

اليفاز :لقد خلقه عبدا كما خلقك حرا .

بلدد : أهى إرادة الخالق أم ارادتنا نحن من نملك من نستعبد[١]

إن مـــادى موضوع الحوار السابق كما قدمه الكاتب يبدو معنى أكـــثر منه شخصية ، فهو لم يعد قادرا إلا على أن يقول أنا عبد أيوب حين يُسأل عن اسمه[٢] . وحين يسأل عن ماضية لا يدرى عنه شيئا[٣] إنـــه ببغاء يردد ما لقنه إياه سيده أيوب ولذا يستقبل الضيوف بلازمة محددة لا تتغير "تفضلوا يا سادة ، البيت بيتكم ، والمال مالكم ، وسيدى أيوب يرحب بكم[٤] وهو يرفض الحرية التى أصبحت سرابا ، لأنه لم يعـــد قادرا إلا على أن يكون عبدا " أنا عجوز بلا غد ، ويومى منحة مـــنك [٥] فلم تعد الحرية تحمل له قيمة ما دام فى بيت أيوب ما يأكله وما دام يجد فيه أيضا متسعا للحركة[٦] .

---

١ - أيوب ص ٤٩.

٢ - أيوب ص ٣٦.

٣ - أيوب ص ٣٧.

٤ - أيوب ص ٣٧ .

٥- أيوب ص٥٠.

٦- أيوب ص٥١ .

ومـــن خلال ذلك كله يطرح الكاتب هذا السؤال المزدوج الذى أشـــار اليه الدكتور عز الدين اسماعيل :هل يمكن أن يكون الفرد حراً فـــى مجتمع مستعبد ؟ وهل يمكن فى إطار مجتمع حر أن يعيش الفرد مســتعبدا ؟[١] لم يكتف الكاتب بمناقشة حرية التفكير وهو الحق الذى ينـــبغى أن يمارسه الجميع بإحساس حر فلا يتحركون كالقطيع ، وهى التجربة التى تزعمها الشيطان بانجو وأفلح فى إقناعنا بها ، وفى حرية الإرادة والاختـــيار الالهى وتحمل النتائج سلبا وإيجابا ، وهى التجربة الـــتى عاشها أيوب من خلال الاختيار الالهى ، لم يكتف بذلك فأضاف مشكلة الحرية حين يكون ثمنها فادحا ، فقد بدا لنا أن مادى فقد كينونته وأصبح شيئا من أشياء أيوب ، ولكن ما إن تأتى الفرصة حتى يصير حـــرا بقـــتل بلدد وليست مصادفة أن يشفى أيوب لحظـــة أن يتحرر مادى :

أيوب : أتعود إلى القيد ساعة أن أتحرريا مادى ؟

مادى : بل لقد تحررت أنا أيضا يا سيد أيوب .

أيوب : ما أفدح الثمن[٢]

١- د . عز الدين اسماعيل - توظيف التراث فى المسرح فصول العدد الأول ص ١٨.

٢- أيوب ص ١٤٢ - ١٤٣ .

ومن أجل ذلك قدم لنا الكاتب مادى بطلا وليس قاتلا ، يرفض الهروب كما أشار عليه بانجو :

بانجو : أتحب أن تهرب من مصيرك يا مادى ؟

مادى : لا. إن مصـــيرى عــزائى ، هو ثمن ما حصلت عليه ، ثمن حريتى، ثمن مادى لا يدفع هذه المرة من مال وجوهر ، وإنما أدفع أنا بنفسى ثمن ما عندى من جوهر من قلبى[١] .

ويعلــق الدكتور عز الدين اسماعيل على الموقف قائلا : هكذا تــتوازن القيمــتان ، أعــنى الكرامة والحرية فى فداحة ثمنها ، إنهما قيمتان يحق للإنسان أن يناضل من أجل تحقيقهما ، وأن يدفع فى سبيل ذلــك حــياته[٢] . ولا يفوتنا أن نشير إلى تلك الملاحظة التى أوردها الدكــتور عــز الدين فى موضع آخر من مقاله القيم بين القتل بمعنى الانتقام وإراقة الدماء ،والقتل لتحقيق العدالة[٣] .

وتلــح قضــية العدالــة علــى ذهن القارئ حين يؤثر فاروق خورشيد أن يقدمها لنا من خلال النموذج النمطى المعروف الذى يتهم فيه الإنسان بالكفر . وقد اختار خورشيد أن يكون رجال الدين أصحاب

١- أيوب ١٥٢ .

٢- د. عز الدين إسماعيل - توظيف التراث ص ١٨٦ .

٣- المصدر نفسه ص ١٨٩ .

هـــذا الاتهام يلوحون به فى وجة أيوب بمقولة لا يقبلها الدين ، فحواها أن الرب لا يرفض الكامل ، ولا يأخذ بيد فاعل الشر[١] .

حقا نطقت روح أيوب من ضيقها فخاطب الإله ، ولم يـخاطب الإنســـان . ذلـــك أن أيــوب إلى آخر لحظة ما زال يرفع رأسه إلى السماء ، معلنا أنه لا يحق لإنسان أن يتدخل فى تلك العلاقة التى يكون الإلـــه طـــرفا فـــيها ، ولذلك تكون ثورة أيوب قوية على هؤلاء الذين يســـارعون بتكـــفيره " حين يصبح الحديث بينى وبينه فليس لأحد أن يخرج ما فى قلبه من نفاق وعفن على حساب حديثى"[٢].

ولا يجد القارئ عسرا فى خلع هذا الموقف على أحداث قديمة معاصرة لتكفير هذا أو ذاك مداهنة أو رياء ، أو تقرباً أو تشفيا . يبدو أن الكاتـــب يلح على فكرة أن يصدر الاتهام من رجال الدين خـاصـة ، ولذلك يشير أيوب إلى أن الكهنة أصبحوا عبيدا ، لأنهم لا يدركـون أنه يسأل من يحب و من أحب لا يخاف السؤال[٣]

١- أيوب ص ١٢٧ .

٢- أيوب ص ١٢٩ .

٣- أيوب ص ١٢٩ .

ولذلك يشير أيوب إلى أن الكهنة أصبحوا عبيدا ، لأنهم لا يدركون أنه يسأل من يحب ، من أحب لا يخاف السؤال[١]

ويعد باكثير من أوائل الكتاب الذين استخدموا المسرحية للتعبير عن الأحداث السياسية التى تشغل عالمنا العربى المعاصر " وقد تغلبت هذه النزعة على إنتاج باكثير ، وكان يرجو أن تستقر الأمور ويصبح مصير الأمة العربية مضمونا لينحى السياسة جانبا ، ويشبع رغبته فى كتابة المسرحية الإجتماعية التى يعترف بضعفه فيها ،، والإنسانية التى تعـالج المسائل الإنسانية الكبرى التى تحقق له بعض ما أراد فأخرج مسرحيات تنسب للاتجاهين كليهما[٢] .

كتـب باكثـير المسرحية السياسية التى تهدف إلى نقل قضية صريحة بلا مواربة استجابة للواقع السياسى ، كما كتب المسرحية التى تحمـل رؤيـة للواقـع عن طريق الإسقاط ، الذى يستجيب له القارئ سـريعا ، وتمثل ثلاثية إلة إسرائيل الاتجاه الأول ، كما تمثل فاوست الجديد الاتجاه الثانى[٣] .

١- أيوب ص ١٢٩ .

٢- مديحة عواد سلامة - مسرح على أحمد باكثير ص ١١ .

٣- ناقش باكثير القصية الفلسطينية التى يعرض لها فى اله اسرائيل فى فترة مبكرة من حـياته الفنـية حين أصدر مسرحيته شيلوك الجديد ١٩٤٥م فتنبأ بقيام اسرائيل وطالب بالمقاطعة الاقتصادية ، ثم مسرحيته شعب الله المختار ، والتوراه الضائعه .

ويعلـــن العرض التمهيدى لمسرحيةالحية فى ثلاثية إله إسرائيل لباكثير عن انتسابها إلى المسرح السياسى ونوشك أن نقول التسجيلى[١] وذلـــك حين نرى قبوا واسعاً تندلع ألسنة النيران من جوانبه ،ثم حين نرى على جدار صدر المسرح خريطة للعالم سنة ١٨٩٧م ، وهو العام الـــذى عقد فيه مؤتمر بال الصهيونى الشهير ، وقد التفت حول أقطاره حية صفراء ضخمة ، يظهر رأسها متجهاً إلى فلسطين[٢] ثم حين يقدم الشـــيطان أبـــناءه المؤتمريـــن ، بسحنهم المختلفة وأزيائهم المختلفة ، جـــاءوا من مختلف أقطار العالم ، مشيرا إلى أنه سوف تمتزج سحنهم

١- لا يهـــتم المسرح السياسى والتسجيلى بالإثارة والتشويق من خلال تنظيم وقائع الحدث تنظـــيما هرميا ، وانما يهتم فقط بعرض سلوك الإنسان الجماعى حيال التاريخ وفى سبيل ذلـــك تـــتخذ وســـائل فنـــية خاصة وجديدة لتعميق الأثر المطلوب ، يستعين فيها الكاتب بإمكانـــات المسرح الملحمى الحديث ، وبشرائح طبيعية تنتزع من التاريخ والواقع ، يعاد عرضها فى العمل المسرحى . لقد كان وراء ذلك فلسفة جديدة تهدف إلى عرض التاريخ علـــى المســـرح باعتـــباره جزءاً من الواقع الحاضر يعاد إلقاء الضوء عليه خلال رؤية عصـــرية . ويـــبدو المســـرح السياســـى والتسجيلى أقرب ما يكون إلى المقالة أو النص التاريخى حين نلمح رأيا للكاتب يحاول الدفاع عنه ، ولا يكون فى المسرحية بناء علىذلك شخصيات أو أصوات ، الا لخدمة هذا الرأى ، فلا مساحة تذكر للرأى الآخر فى الغالب ، وهـــذا أمر جعل بعض النقاد يطلقون على هذا اللون : المسرح الدعائى ، لأنه يعلن عن صوت واحد هو صوت الكاتب وفى ضوء ذلك يمكن أن نقرأ ثلاثية باكثير إلة إسرائيل . للمزيد من التفاصيل عن المسرح السياسى والتسجيلى ارجع إلى المسرح السياسى د . عبد العزيـــز حمـــودة و مقدمـــة د . يسرى خميس لمسرحية ما راد صاد ومقدمة الفريد فرج لمسرحية النار والزيتون .

٢- الة إسرائيل ١٤١ .

،وتـــتوحد أزياؤهم فى فلسطين وهو تأكيد ليس الأخير لسمة التسجيل والدعاية فى عمل باكثير المسرحى .

ويعد المشهد الثانى من المسرحية صورة تاريخية فنية لمؤتمر بال اليهودى ، حيث أعلن عن إنشاء وطن قومى يقول رئيسهم فى هذا المؤتمـــر "إخوانى الاعزاء ، لقد كنا نعمل قديما فى سراديب الظلام ، وقد آن لنا اليوم أن نعمل فى وضح النهار[١] " ويضيف الكاتب إعلان ألوهــية الشيطان ، ويتحرى فى دقة تسجيل وقائع هذا الحدث ، الذى أعلـــن فى نهايته عن تشكيل لجنة تأسيبسية " تسعى بالوسائل السلمية إلـــى أن يكـــون لـــنا وطن قومى فى فلسطين يثوب إليه اللاجئون من اليهود ، الفارون من الظلم والاضطهاد[٢].

ولمــا أصبح العمل لمسرحى مجرد تسجيل للفكرة اليهودية كما دارت فـــى مؤتمـــر بـــال بقلـــم عربى ، فقد فضل الكاتب أن تكون الشخصـــيات مجـــرد أصـــوات تردد فى دقة مجموعة من المعلومات التاريخـــية السياسية ، بحيث لا نجد كبير فرق بين ما يردده الصوت الأول أو الـــثانى أو الثالث ، فكلها أصوات تعبر عن أحلام اليهود فى فلســطين العربـــية . نقرأ للصوت الخامس ما يسجله الكاتب فى قوله "ألسنا نسيطر اليوم على مقاليد الاقتصاد والسياسة فى جميع حكومات

١- إلة إسرائيل ١٥٤

٢ الة اسرائيل ١٥٩ .

العالم[١] كما نقرأ التسجيل الدقيق فى قول الرئيس "اطمئنوا أيها الإخوة الأعزاء فلن يرحل اليهود جميعا إلى فلسطين فى خطوتنا الأولى ، ولا إلـى أرض الميعاد فى خطوتنا الثانية ، كلا لا ينبغى أن تفعلوا ذلك ، بـل ستبقى جاليات كبيرة منهم ، حيث كانت فى مركزها بين شعوب الأرض لـتكون ركائز لوطننا المحدود تجند كل ما تملك الشعوب من قوة مادية وأدبية، وهكذا سيسير الوطنان المحدود وغير المحدود جنبا إلى جنب صوب الغاية الكبرى[٢] .

ويقـترب باكثـير من المباشرة التسجيلية لوقائع التاريخ تعبيرا عـن صوت واحد لعربى آمن بخطورة الكيان الصهيونى فانبرى يقدم رؤيـة تصـور الماضى والحاضر حتى يكون فى المستقبل نوع من الاسـتعداد والحـذر . إن القارئ يسمع أصوات اليهود فى المسرحية تردد مجموعة من معارفه التاريخية ولكن الكاتب ينقل لنا فى دقة معلنا؛ ◉ أن الماضى قائم فى الحاضر يهدد الأرض العربية :

صوت :لكن كيف السبيل إلى إنشاء الوطن القومى فى فلسطين ؟

أصوات : أجل كيف السبيل إلى ذلك ؟

الرئيس : أول خطوة فى هذا السبيل هى الحصول على اعتراف لنا بحق إنشاء هذا الوطن .

١- إله إسرائيل ص ١٦٣ .

٢- اله إسرائيل ١٦٧ .

الصـــوت : أذكـــر يـــا سيدى الرئيس أن بعض جمعياتنا قد حاولت الحصول على ذلك من الدولة العثمانية فلم تنجح

الرئـــيس : سنعاود الاتصال بالدولة العثمانية فإن لم تنجح هذه المرة سنحصل على هذا الاعتراف من دولة أخرى[١] .

وكمـــا يـــتجه كتاب المسرح السياسى إلى تقديم مجموعات من الشخصـــيات التاريخية تدعيما لقضية ، أو تأييدا لوجهة نظر فى أداء طبيعى ، يحشد باكثير فى مسرحيتة أمثال هذه الشخصيات التى تجعل من العمل المسرحى سبيلا للتعبير عن رؤية للكاتب . فى المشهد التالى يعـــرض باكثـــير أسماء لساسة من اليهود ، لم يكن تواجدهم الا تأييدا لفكـــرة تغلغـــل الـــنفوذ الصهيونى فى أوروبا خدمة لحركة ترمى إلى السيطرة على العالم من خلال الاضطهاد :

الأول : أنا وزير المالية فى فرنسا .

الثانى : أنا وزير العدل فى المانيا .

الثالث : أنا نائب رئيس مجلس اللوردات فى بريطانيا

الرابع : أنا المستشار الامبراطورى فى النمسا .

الخامس : أنا رئيس مجلس القضاء الأعلى فى الولايات المتحدة

السادس : أنا رئيس الوزراء فى المجر

١- إله إسرائيل ص ١٦٧ .

السابع : أنا وزير المواصلات فى ايطاليا[١] .

وهـذا المشهد فضلا على أنه يحمل قيمة تسجيلية ، فإنه قادر أيضـا علـى إسقاط معاصر لحركة الصهيونية فى العالم ، التى يعد حاضـرها امـتداداً لماضـيها ، وهو إسقاط يرد فى التو على خاطر القـارئ ، والمشاهد المعاصر الذى يستطيع أن يشارك الكاتب بكتابة فقـرة يعدد فيها مناصب اليهود فى العالم اليوم ، وكيف تسخر جميعها لخدمة الحركة الصهيونية .

وكما أن كتاب المسرح التسجيلى يتوسعون فى استخدام الوثائق والملفـات والمعـارف التاريخية يفعل باكثير مستمدا وثائقه من أسفار العهد القديم والتلمود وبعض الكتابات التاريخية المعاصرة وقد وفق فى توثيق صلة هذه الوثائق بالشيطان . وقد استمد باكثير من الوثائق رمز الذهب ، وفسر به الشخصية اليهودية بحيث لا يجد القارئ كبير عناء فـى مطابقـة مـا يقوله اليهودى المعاصر لموسى ، مع آخر يعاصر عيسى ، مع ثالث يعاصر الحركة الصهيونية . إن الوثائق التى تحدثنا عـن العلاقة الحميمة بين اليهود والذهب أكثر من أن تحصر ، ولكن باكثـير يصـل هذه الفكرة بألوهية الشيطان لبنى إسرائيل ويفسر من خلالهـا سـيطرة الـيهود على بيوت المال ، نقرأ الحوار التالى بين شيوخهم وإبليس .

١- إلة اسرائيل ١٧٠ .

إبليس : ما يكون لى أن أتجلى إلا للمصطفين قولوا لهم إنى تجليت لهم .

الشيوخ : لن يصدقوا دعوانا حتى يروك كما رأيناك .

إبليس : حسبهم أن يرونى فى الذهب .

الشيوخ : (فى اهتمام بالغ) الذهب ؟

إبليس : نعـم بلّغوهم أنى قد جعلت من نعمتى عليهم أن أتجلى لهم فى هذا المعدن النفيس فليحرصوا على جمعه لتكون لهم القوة والسلطان[1] .

بل إن باكثير يناقش بعض هذه الوثائق ويعالجها تدعيما لرؤيته الدعائـية فـثمة حديـث فى بروتوكولات حكماء صهيون يبيح سرقة الـيهودى لغير اليهودى ، يناقش الكاتب هذه الوثيقة على لسان موسى فى قدر كبير من بساطة المنطق : يحاول "عزرا " الاعتذار عن سرقة أمـوال الوثنييـن (ويقصـد المصريين) وتؤيده اليهود مستندين إلى شرائعهم ، ورد موسى عليه السلام غاضبا : يا غلاظ الرقاب أفيسرق الموحدون؟[2] .

بناء على هذه الرؤية يقدم باكثير اليهودى فى زمن موسى وهو يضـع العجل الذهبى ملتزما بوصية الشيطان ، حين أوهمه أن يصب الحلـى الذهبـية فـى قطعـة واحدة فتضيع معالمها ، ويتعذر ردها

١- إلة إسرائيل ص٢١ .

٢- إلة اسرائيل ص ٢٩ .

لأصـــحابها مـــن المصريين ، كما أمر موسى ،ثم يقدم يهوذا حوارى عيسى رافضا ملكوت السماء حريصا على الذهب يخون من أجله سيده :هـــذا الذهب أتركه اذا أنا فارقت هذه الحياة ، لا أريد أن أتركه لأحد ،لا أريـــد أن أعـــيش " ؛ ثم يقدم رئيس المؤتمر اليهودى وهو ينصح المؤتمريـــن أن تتفرغ للدعوة جاليات كبيرة تجند كل ما تملك الشعوب مـــن قـــوة مادية وأدبية ، مشيرا إلى بيوت المال فى كل مكان ، التى ينبغى أن تكون لليهود وحدهم .

ويضـــمّن باكثير مسرحيته فاوست الجديد قدرا من أزمة العلم المعاصـــر المنقســـم إلـــى معسكرين متصارعين يلهثان وراء امتلاك وسائل دمار البشرية باسم التقدم آناً والحرية آناً آخر .

كـــان فاوست فى المسرحية يحمل كيان إنسان شرقى بمكوناته البيئـــية والدينية ، فهو مسلم إذا نحينا جانباً القالب الغربى المستلهم ، وهـــو بالإضافة إلى إسلامه يحمل قدرا من مؤثرات الحضارة الغربية الـــتى تعكـــس وجهة نظر الإنسان الشرقى إزاء مشكلات العالم التى يثيرها إنسان الغرب وحضارته[١]

بدأ فاوست طامحا فحالف الشيطان بغية الوصول إلى جملة من الكشوف العلمية ، ولكنه بعد الكشف الروحى الذى ساعده فيه الشيطان دون قصد إلى ذلك أصبح مؤمنا بأن أيا من الدولتين المتنازعتين على

---

١ – مقدمة الشريف خاطر لفاوست الجديد بإذاعة البرنامج الثانى

كشـــوفه لا تستطيع أن تهدى البشرية ، ومن أجل ذلك قرر أن يحرق تلــك الكشوف ، فأحرق ذلك الكشف الذى يوفر الأغذية للناس كالماء والهــواء ، حــتى لا تحـــتكر لمضاعفة ثروات أمة قوية على حساب شعوب محتاجة فقيرة ، كما أحرق الكشف الخاص، بتحويل الصحارى إلــى جــنان خضراء ، لأنه يقوم على التحكم فى توزيع مياه الأمطار على بقاع الارض "ففى وسعهم لو استحوذوا عليه أن يهلكوا من شاءوا من الشعوب بالجفاف ويغرقوا من شاءوا بالفيضان"

وقــد أكدت أحداث المسرحية تلك الرسالة التى ينبغى أن يقوم بهـــا الشـــرق الذى مثّله فاوست المؤمن فى تصديه للشيطان فى نهاية المســـرحية معتمدا على الكشف الروحى الذى توصل إليه عن طريق مجـــاهدة الشيطان . يقول باكثير عن تلك الرسالة الروحية " يجب أن تكـــون هــذه هـــى رسالتنا لما ورثناه من مكوناتنا الحضارية منذ أيام الفراعنة والحموريين والفينيقيين ، ونحن باعتبارنا ورثة هذه الحضارة لابد أن يكون لنا موقف محدد ومختلف عن موقف أولئك الذين ورثوا الحضارة الإغريقية المادية "[١]

إن فاوست الشرقى صاحب التراث الروحى يرفض ما يعرضه علـــيه صـــديقة بارسلز (وهو عرض الشيطان نفسه) مزينا له سبيل الانضمام إلى واحدة من القوتين المتصارعتين :

١- المقدمة نفسها .

بارسلز : فى إمكانك إذا توليت السلطة فى أحدها أن تواجه سياسته كما ترغب .

فاوست : هيهات رأس الأفعى لا تفكر إلا تفكير الأفعى[١] .

ومما تقدم نلاحظ أن مديحة عواد فى بحثها عن مسرح باكثير تبالغ إذ تذهب إلى أن باكثير لم يعمق الصراع النفسى فى مسرحيته فاقتصرت على الصراع فى مستواه الإنسانى العام الذى يتمثل بين القوى المتصارعة على السيادة صوت السلام وخير البشرية كما يمثله فاوست وهذا التحويل للصراع الداخلى عند فاوست إلى مبارزة بين المعسكرين الشرقى والغربى أو الشيوعى والرأسمالى ينتمى إلى خصائص الأسلوب الميلودرامى ، كما يحمل طابعا محليا يرمز به المؤلف إلى قضية بلاده ولا يرتبط فيه بالنموذج العالمى المستلهم[٢]

وتذهب الباحثة أيضا إلى أن باكثير فى هذه المسرحية يثير قضية الحرية وارتباطها بالفعل الذاتى ، وهو – فيما ترى – يناقش هذه القضية من خلال الإطار السياسى ليحدها فى النهاية بالموقف الإسلامى إزاء حرية الفعل؛ فقد صور الكاتب الصراع بين المعسكرين الشيوعى والرأسمالى أو بين اليمين واليسار من أجل سيادة العالم ، فكلاهما يعرض على فاوست أن يكون حاكمه المطلق حتى يتمكن من

١- فاوست الجديد الفصل الرابع .

٢- مديحة عواد سلامة . مسرح على أحمد باكثير ٢٤٠ .

أن يدمر الآخر بأدوات الدمار التى كان يملك أوراق أبحاثها ، بعد ما أعانه الشيطان على الوصول إليها ، كان الشيطان يحلم بذلك كى يحكم العالم من خلال فاوست .

وعلـــى حيـــن لـــم تفصـــح الباحثة عما تعنيه بقضية الحرية وارتـــباطها بالفعل الذاتى تعود فترى أن باكثير لا يقدم بديلا يجعل من هـــذه القضية موقفا أكثر اقترابا من الناس ، إنه يرفض الاحتكار ولا يـــرى أملا فى يمين أو يسار ولكنه يرى الأمل فى العودة إلى الموقف الإســـلامى الـــذى يستند إلى القانون المكلف بحماية الجماعة ، والذى يهـــدف مـــن خلاله إلى الارتقاء بالإنسان والوصول به إلى خير الدنيا وثواب الآخرة[١] .

١- المصدر نفسه ٢٥٦ .

الباب الثانى

عناصر الدراما

الفصل الأول

الشكل المسرحى

حيـن أثـار أرسـطو قضـية الدراما فى كتابه عن الشعر رداً علـى أفلاطـون ، تعـرض لمـا عـرف بعـد ذلك بالشكل المسـرحى ، وانـتهى إلـى مـا يمكـن أن يسمى الشكل المتضمن فـى الموضـوع . غـير أن مفهـوم المحاكاة عنده اتسع ليضم إلى الشـكل المسـرحى حديـثا متضـاربا عـن العمـل المسـرحى والحـبكة ، ثـم تأكـيداً فـى مكان آخر على الحبكة والشخصيات باعتـبارها أساسـاً للعمـل الدرامـى . أما الكلاسيكيون فقد اتخذوا مـن قـانون الوحـدات الـثلاث : الـزمان والمكان والحدث سبيلاً لدراسـة الشـكل المسـرحى علـى الرغم من أن هذا القانون- إن صـح أن يكـون ثمـة قوانيـن وإن صـحت نسبته إلى أرسطو – لايحـدد شـكل مسـرحية بعيـنها ، أو تـيارا مسرحيا بعينه وإن حـدد الشـكل الخـارجى لجـنس المسرحية بالمقارنة مع الأجناس الأدبـية الأخـرى . ولـم تخـرج محاولة هيجل عن تلك النتيجة علـى الـرغم مـن حرصه على الحديث عن الشكل المسرحى من خـلال تتـبع عناصـر العمـل الدرامى الداخلية ، كما لم يكن هرم فريـتاخ المعـروف قـادراً علـى حـل المشكلة فهو يصدق على المأسـاة دون الملهـاة ، وهـو غـير ثابت فى كل العصور ، وهو

مــن جهــة ثالــثة مرتــبط بعنصــر واحــد مــن عناصر الشكل الدرامى هو الحبكة [١].

وإذا كــان الشــكل المسرحى يخضع فى الدراما الغربية لتقاليد العصــر بحيث يمكن بسهولة التعرف على الشكل المسرحى للمسرحية الإغريقــية أو الكلاسيكية أو الإليزابثية ثم الدراما الحديثة خروجا من المســرحية الرومانتيكــية فإن الشكل المسرحى لدينا لا يخضع لشكل محــدد ثابــت ، ولــذا يصــدق عليه ما أذاعه فرجسون عن مسرح المــنظورات الجزئــية ، باعتبار أن التجربة المسرحية فى هذا الشكل ترتــبط بــثقافة الكاتب الدرامية ونظرته المتفردة للحياة قبل ارتباطها بعصــر معيــن أو تقالــيد درامية بعينها ، فقد كان كاتبنا يفتقد التقاليد المســرحية الراســخة مــن ورائه، ولهذا كان يضطر لتقديم وتجريب أشكال مسرحية مختلفة علَّ واحدا منها يكون المعادل المناسب لعواطفه وأفكاره عن الحياة[٢].

١- للمزيد من التفاصيل ارجع إلى : فن الشعر لأرسطو ترجمة د. شكرى عياد ص٤٨ وما بعدها ود. عبد الحكيم حسان أنطونيو وكليوباترا ص١٥٣ وما بعدها، د. عبد الواحد عــلام – قضــايا ومواقف فى التراث النقدى ص١٤٣، د. عبد العزيز حمودة- البناء الدرامى ص٩٠، محمد حمدى إبراهيم -دراسة فى نظرية الدراما ص٥٢ .

٢- ارجــع إلى فرجسون- فكرة المسرح ٢٥٧ - ٢٥٨ ود. عبد الحكيم حسان- أنطونيو وكليوباترا ص١٦٩ - ١٧٠ .

ومـــع ذلك فإن الإطار الخارجى لهذا الشكل لن يخرج عن عــرض تمهيدى فى القسم الأول يتبعه عرض لتقلبات الصراع ثم يأتى القسم الثالث ويمثل خاتمة الصراع . أما تلك العناصر الفردية التى يتميز بها مثل هذا الشكل المسرحى فلا يمكن التماسها فى هذا الإطـــار الخـــارجى ، بيـــنما يمكـــن ذلك من خلال متابعة متأنية للخصائص الفردية داخل العمل المسرحى برمته. وينبغى أن نسلم أن صعوبة تحديد أو تعريف الشكل المسرحى لدى كتابنا لا يعادله إلا صعوبة نسبة مسرحية إلى شكل ثابت حتى بالمقارنة مع أعمال أخـــرى للكاتب نفسه .

أمـــا القســـم الأول وهـــو العـــرض التمهـــيدى فهو جدير بالملاحظـــة فـــى المسرحيات موضوع الدراسة لأكثر من سبب : الأول أن ثمـــة يمكـــن التعرف على فهم كاتبنا لطبيعة النقطة التى ينـــبغى أن يبدأ منها العمل المسرحى ، وكيفية صياغة هذه النقطة بطـــريقة تمكـــنه مـــن الانـــتقال إلى الجزء التالى ، حيث عرض الصـــراع ، وتمكنـــنا نحن القراء من مواصلة القراءة باعتبار أن العـــرض التمهيدى يملك تحديد الطاقة الإخبارية التى تحدث عنها فرجســـون ، والـــتى نعبر عنها نحن بقولنا إن مثل هذه المسرحية تســـتحق أن تقـــرأ بعد أن نكون قد قطعنا فقط بضع صفحات من بدايـــتها . أما السبب الثانى فيتعلق بوجود عرض تمهيدى تقليدى

لموضـــوع الشـــيطان والإنسان فى الدراما الغربية ، وكان لكتابنا موقِـف مـــن هذا العرض التقليدى يتراوح بين التأثر به ،وتمثله ، والثورة عليه.

ولا يستطيع الباحث مقاومة إغراء الحديث عن أرسطو وهو يـــبدأ حديثه عن العرض التمهيدى، إذا كان أرسطو قد ألمح إلى أن الفعل الدرامى التام موضوع المحاكاة لابد أن تكون له بداية ووسط ونهايـــة . ولـــم يكـــن ليخفى على أرسطو والنقاد بعده أن أى فعل درامـــى تبعا لذلك يجب أن يبدأ عند نقطة معينة ، وأن اختيار هذه الـــنقطة يمثل جزءا من المسرحية لا يستهان به . ولم يكن أرسطو والـــنقاد بعده قد قصدوا إلى أن الكاتب لابد أن يتحرى مجموعة من القواعد المنطقية الجافة ،لأنه ملزم بأن يسوق تفاصيل الحكاية بحيث تكـــون فـــى قوة أقيسة عامة ، وإن كانت غير خاضعة للمنطق فى الوقت ذاته . ومعنى ذلك أن أجزاء الحكاية فى العمل الدرامى تكون فـــى تفاصـــيلها وجملتها بمثابة حلقات متتابعة تقوم فنياً مقام الإقناع المنطقى عن طريق الإيحاء الفنى[١] .

١- راجـــع د . محمد غنيمى هلال النقد الأدبى الحديث ص ٦٥ ود. عبد الواحد علام- قضايا ومواقف فى التراث النقدى ص ٥٩،٦٠،٦١ .

وبهـــذه الكيفـــية يمثل العمل الدرامى للقارئ والمشاهد تسلسلا منطقـــيا للحوادث ، ولسنا نعنى بطبيعة الحال منطق التفكير المجرد ، وإنمـــا مـــنطق الاختيار الفنى . وهذا التسلسل المنطق يبدأ عند حدث معين يختاره الكاتب(١)

وتـــبدو قيمة هذا الحدث الذى يمثل العرض التمهيدى إذا قرأنا لهـــذا الكاتب "المنطقى" الذى يعنى فى كتابة مسرحيته بتقديم الحادث الأول من تلك الحوادث المتسلسلة تسلسلا منطقيا يتسق مع وقوعها فى تـــاريخ حياة الشخصيات . إن هذا الكاتب – وسوف نصادفه كثيرا فى مســـرحنا المعاصـــر – تصور الدراما عرضاً لمجموعة من الحوادث لمجـــرد وجـــود رابطة زمنية أو مكانية بينها ، وهذا الكاتب لم يدرك الفرق الذى يبدو بديهيا بين وقوع الأحداث متوالية ، بعضها بعد بعض فـــى الحياة اليومية ، مفتقدة للإقناع الفنى وغير لافتة للانتباه وترتيبها

١- كانت المادة التوضيحية التى تمثل العرض التمهيدى تقدم عن طريق الاستهلال فى بداية المسرحية prologue أو الاحاديث الجانبية asides أو المناجاة soliloquy وكانت أحـــيانا تقـــدم مطبوعة فى البرنامج الذى يوزع على المشاهدين أثناء دخول المسرح ، واتجـــه الكلاســـيكيون نحـــو تقديـــم هذاه المادة عبر حوار يجرى بين الخدم فى بداية المســـرحية وهوجمـــت هـــذه الطريقة المصطنعة وقال عنها شو : ألا نجد غير هذين الخادمين اللذين لا مفر منهما وهما يثرثران ويرددان الشائعات حول مغامرات سادتهما لمجـــرد أن وظيفتهما المصطنعة هى تقديم العقدة ، وإن عملهما فى الواقع لا يخرج عن كونـــة مجـــرد مضـــايقة للخمهور بالقدر الكافى كى يشتد ترحيبه بالشخصيات الرئيسية حيـــنما تصـــل إلى المسرح . كما أشار برادلى إلى أن عملية الإفضاء بالمعلومات بهذه الكيفـــية عملـــية كريهة وإجراء غير درامى ، وأشار إلى وسائل أخرى ليست من بينها الأقوال والأحاديث وإنما تبدأ بالأفعال والحوادث التى ندركها ولكننا لا ندرك ما يبينه لنا الكاتـــب مـــن خلالها للوهلة الأولى . راجع حسين رامز-الدراما بين النظرية والتطبيق ص ٦٣٧ ود . عبد العزيز حمودة "البناء الدرامى " وبرادلى التراجيديا الشكسبيرية ص ٥٤ - ٥٥ وانظر العرض التمهيدى لدموع إبليس لفتحى رضوان .

وتسلسـلها فنـيا بحيـث يستتبع بعضها بعضاً ، كما لم يدرك أن الفن مكمـل للواقـع ، إذ الوقـائع فى الحياة اليومية تبدو كأنها سلسلة من الأحـداث العارضة التى لا تقدم سوى مأساة رديئة مملة . ونعود إلى أرسـطو فـنجده يقرر بوضوحه الذى اعتدناه ، أن الأحداث فى حياة الإنسـان مـنوعة بشكل لا نهائى مما لا يمكن معـه اختصارها إلى وحدة ، كما أن هناك الكثير من الأفعال التى تصدر عن رجل واحد ، والـتى يتعذر علينا تجميعها فى فعل واحد ومعنى ذلك أن مهمة تحديد نقطـة الـبداية تعنى اختياراً من الكاتب ، وعلى أساس هذا الاختيار تـتوقف- فـى الغالب- قيمة العمل المسرحى ككل ومن أجل ذلك لا نعجب حين يحدثنا بعضهم أنه ما لبث أن توقف عن القراءة ولمّا يترك العـرض التمهيدى . وقد واجه الكاتب الدرامى هذه المشكلة المحيرة : مشكلة من أين يبدأ ؟ وكان الكاتب الإغريقى يلتزم التزاما شديدا بوحدة الـزمان الـتى تجعـل الفعل المسرحى مستمرا ، ولذلك كان العرض التمهـيدى لديه يبدأ عند نقطة أقرب ما تكون من ذورة الدراما . وقد لاحـظ الدكـتور عـبد الحكـيم حسان أن العمل الدرامى فى التراث الإغريقى كان يبدأ -فى الغالب- قبل بداية المسرحية ، لأن المسرحيات الإغريقـية كانت تستمد موضوعاتها من الأساطير التى كانت معروفة لكل الإغريق ، مما لا يجعلها فى حاجة إلى طول المقدمة[1]

---

[1] - د. عبد الحكيم حسان أنطونيو وكليوباترا ص ١٦٠ - ١٦١ .

وذلـــك على حين اتجه شكسبير ممثلا عصره إلى افتتاح العمل المســـرحى بالحادثة الهامة الأولى فى التسلسل المنطقى له[1] . وكان الكلاســـيكيون يتجهون غالبا إلى تقديم جزء من الفعل الدرامى وكثير مـــن المعلومـــات عن الشخصيات إلى القراء والمشاهدين قبل أن يأخذ الفعـــل المحـــاكى فـــى شق طريقه . وكان الرومانيكيون يميلون إلى تخفـــيف العبء باستهلال العمل الدرامى بأول حادث مهم له دلالة فى سلســـلة الحـــوادث الدرامية . والواقع أن مشكلة العرض التمهيدى لا تمس الفعل الدرامى فقط ، لكنها تمس فى الغالب اهتمام جمهور القراء والمشاهدين ، الذين يعمل الكاتب على بعث اهتمامهم بتقديم شخصياته حريصـــا على أن يوضح ما بينها من علاقات عن طريق الإيحاء قبل أن يقطع فيها شوطا طويلا ، ليحفظ لنا سراً من أسرار الدراما ، ونعنى التشويق والانتظار وتخيل الاحتمالات وإثارة عواطف الحب والنفور ، لتنمية الخط العاطفى ، الذى يضع القارئ والمشاهد حيث يكون الكاتب قادرا على تقديم ما يريد إيصاله[2]

ويـــؤدى العـــرض التمهيدى الغرض الواضح منه إذا استطاع الكاتـــب علـــى نحو دقيق أن يجعلنا نرحب بعمله المسرحى بالمعنى

---

[1]– ويـــبدو ذلك واضحا فى مسرحية أنطونيو وكليوباترا حيث يتمثل العرض التمهيدى فـــى المناظر الأولى من الفصل الأول فنتعرف على الشخصيات الرئيسية فى المسرحية والظروف التى تحيط بها ، والقوة المثيرة للصراع والحادث الأول وهو رجوع أنطونيو إلى روما – المرجع السابق ص ١٨١ – ١٨٢.

[2]– ميليت وبنتلى–فن المسرحية ص ٤٠٨ .

الواســع لكلمــة الترحيب ، التى ندع فيها أنفسنا للكاتب نقرأ عمله أو لخشــبة المســرح نتابع ما يجرى عليها وكأننا فى الحالين نرى شيئا يخصــنا نحــن بالضرورة . وإذا استطاع الكاتب أيضا أن يفجر لدينا الطاقــة التى جبلنا عليها ونعنى حب الاستطلاع ، شريطة أن يصاحب حب الاستطلاع الترقب ومشاركة الكاتب فى وضع حلول مستقبلية أو تصور حلول لما سوف يجرى الآن من الأحداث . وإذا استطاع الكاتب أن يشدنا إلى عنصر من عناصر الصراع نؤكده ونتابعه باهتمام يفوق غــيره من العناصر ويوحى العرض التمهيدى إلينا بهذا العنصر الذى نعده سلفا موضع الاهتمام والذى لا يقرأ على عجل أو يشاهد فى فاتحة المســرحية ونحن نبحث عن عود ثقاب لنشعل "سيجارة " وأخيرا فإن العــرض التمهيدى الناجح هو ذلك العرض الذى يكون لدينا مجموعة أولية من المشاعر تتراوح بين الإحساس بالعطف أو الإحساس بالنفور معاً ، أو الإحساس بالنفور ثم الإحساس بالعطف[١] .

ويضـــع الباحــث هــذه الأفكار أمامه وهو يقرأ أعمال كتابنا ويلاحــظ أن هــؤلاء الكتاب كانوا على وعى بهذا العنصر الهام من عناصــر البناء الدرامى ، كما يلاحظ أنهم قد جمعوا فى أعمالهم بين مخــتلف الاتجاهــات الغربية فى تشكيله ، ومن جهة ثالثة يلاحظ أن كتابــنا أيضـــا قد جمعوا بين التقليد والتجديد فى صياغة هذا العرض

---

١ – انظر ميليت ونبتلىّ فن المسرحية ص ٤٠٩ – وما بعدها

التمهيدى ، متصلين بالتراث آنا ومنفصلين عنه آنا آخر وقد استمد أبو حديـد مـن جوتـة - ورَبما مارلوكذلك-، الهيكل الخارجى للعرض الفاوسـتى التقلـيدى ، ونلمح ذلك من خلال التوجيه المسرحى الأول الذى يبدأ به العرض التمهيدى لديه .

(حجـرة متواضـعة في طرف من أطراف بورانيا ، عاصمة دولـة بورانـيا . الأثـاث حقير : مائدة عليها بعض أدوات مبعثرة ، وبعض كتب ملقاة بغير نظام ، وبعض أوانى الشاى مختلفة الأشكال ، وبعـض كعكـات فـى طبق . وحول الغرفة أرفف عليها كتب قديمة ودواليـب كتـب رثة الهيئة ، وبعض كراسى موضوعة بغير نظام ، وضـع على بعض منها كتب ، وعلى بعضها قطع . وطوبوز شاب عليه مسحة من الجمال ، حسن القامة ، ولكن وجهه الأصفر يدل على الحـرمان وعيناه تلمعان ببريق خاطف . ولكن جسمه الهزيل ينم عن قلـق نفسى يحرقه، وشعره أشعث غير منظم ، وهيئته بوجه عام تدل على ثورة فى نفسه) .

طوبـوز : (يقـرأ جالسا على كرسى ، ثم يرمى بالكتاب على مقعد مجـاور فى شئ من العنف) أف (يفرك عينيه)لابد لى من نظارة . هذه القراءة تتعبنى (يتحرك نحو المائدة يعبث فى الكتب حينا)

ومــع ذلــك فماذا أقرأ ؟ ما هو إلا هراء . أضيع عمرى فى مثل هذه القبور [١]

ولــم يــتقدم باكثــير إلى أبعد من ذلك فهو يجمع بين العرض الفاوســتى التقليدى وتصرفٌ أبو حديدٌ السالف فيه ، ويبدو ذلك أيضا فى التوجيه الأول فى المسرحية (فى منزل فاوست حجرة مكتب أشبه بالمكتبة ، تغص رفوفها بالكتب من جميع الأحجام ، تنتشر فى أركانها شــتى الأجهزة العلمية المعروفة فى ذلك العصر من مناظير وأنابيب وغــيرها يســود الحجرة شئ من الفوضى ينبئ بعدم وجود سيدة فى البيت . الوقت عند الأصيل .يُرى فاوست معتمدا برأسه على مكتبه ، دافنا وجهه بين يديه .

فاوســت : آه .لا فائدة ، لا جدوى،لاأمل ، عبث فى عبث ، عذاب فى عذاب .

تُرى كم بقى لى من العمر ؟ أبى عاش ثمانية وستين عاما . كــيف احتمل هذه السنين كلها ؟ إن يوما واحدا ثقيل على . لكــن كــيف ؟ هل أشنق نفسى ؟ هل أشرب السم ؟هل أرمى بنفســى مــن حالق ؟ هل أحرق نفسى فى النار ؟ هل اعتمد الخنجر في صدرى ؟ هل أتوكأ على سيف لينفذ فى بطنى إلى ظهرى ؟ كل هذه السبل تؤدى إلى الغرض ، ولكن أيها أليق

١- عبد الشيطان ص ٥ .

بى وأيسر على ؟ أليس من نكد الدنيا على أحدنا إذا ما ضاق
بالحياة أن يكون عليه هو أن يختار كيف يموت..........؟[١]
فكلاهمـــا كما نرى يتمثل العرض الفاوستى ويوجزه بعناصره المختلفة في التوجيه الأولى ، وكذلك فعل توفيق الحكيم كثيرا[٢].

ولـــيس يعنينا مجرد ملاحظة ورود مثل هذا العرض ، كما لا يعنيـــنا أن نحصى ملامح التشابة بقدر ما يعنينا أن ننظر إلى مناسبته لما يستقبل من أحداث ، ونجاح الكاتب فى اختياره نقطة للبداية مملوءة بالحرارة المثيرة للقلق والاهتمام . إن العرض الفاوستى التقليدى الذى يعارضه كتابنا يفجر فى القارئ مجموعة من القضايا العليا التى أرقت الإنسان ، ونحسب أنها لا زالت تؤرقه ، ليس فقط فى مجرد توقه إلى المطلق ، ونحن بدورنا نتأهب بمثل هذه المشاعر مع كتابنا لا نلبث أن نـــتراجع حين يتحول أبو حديد ثم باكثير من عالم البحث عن المطلق والـــتوق إلـــى فك أسرار الوجود والعجز عن بلوغ ذلك لنراقب شابا أوشك على الانتحار لتخلى فتاته عنه . وبذلك يلاحظ القارئ أن الجزء التالى من العرض التمهيدى الذى يخصصه كلا الكاتبين لعرض حكاية هروب الفتاة من فتاها يمثل انحدارا من عالم إلى عالم آخر يختلف عنه كـــل الاخـــتلاف ، فإننا قد نترقب هذا العالم الذى كفر بعلمه فى رحلة البحـــث عن المطلق ، وقد نرثى له ، ولكننا لا نشعر بذلك على نحو

١- فاوست الجديدَ الفصل الأول

٢- راجع نحو حياة أفضل، الشيطان فى خطر ومقدمته لكتابه عهد الشيطان

أقـــوى أو مساوٍ ونحن نشهد فتاة تتخلى عن فتاها لتقترن بصديقه كما فعلت سادى حتى لو هربت للدير كما فعلت مرجريت . ومن هنا تبدو خطورة معارضة الأعمال الأدبية الكبرى ، لأنها على الأقل تفجر فى القــارئ هــذه الــنزعة القويـــة ، ونعنى الميل الفطرى إلى الموازنة والمقارنة وحينما تعمل هذه النزعة عملها فإنه لا يبقى إلا الأصل .

فـــى "أشـــطر مـــن ابليس" كانت العلاقة واضحة بين العرض التمهيدى والموقف العام فى المسرحية الذى بدا لنا من العنوان "أشطر مـــن إبلـــيس" مفندا اعتقادا شعبيا يسيطر على الأذهان ، وفى طريقه لتفنيد هذا الأعتقاد أو الزعم-إن شئنا الدقة- يوضح الكاتب أن الإنسان يـــبذ الشـــيطان ، ويتفوق عليه ، حتى فيما عرف عنه من قدرة على الإغـــواء ، وهو الأمر الذى اختص به من بين خلق الله جميعا . يقدم القطـــب الأكبر للابالسة فى بداية الفصل الأول وفى الجزء الأول منه والـــذى يمـــثل العرض التمهيدى تفجيرا للموقف الأدبى فى المسرحية حيـــن يبحـــث القطـــب عن طريق أخر تثبت به الشياطين كيانها غير طريق الإغواء :

القطب : إن قـــيامى بإغواء أبناء آدم والتغرير بهم ، على نحوما هو مفـــروض فى حياتنا المقررة ، ومسجل فى دستورنا الأعظم

أمر بدا لى الآن غير ذى بال . ماذا كان من صنعى يستوجب أن أفخر به؟ اعترف جهرة بأنى لم أصنع شيئا[١] .

ويعـــود القطب فى نفس الفصل لكى يعرض لنا الموقف الذى يحاول الكاتب عرضه بالتمهيد له فيقول : إنه فكر فى هذا ليعلم البشر أن الشـــر منهم وإليهم وأن الشر فى بيئتهم ناجم وفى نفوسهم كمين ، فليعفونا من تهمة نحن منها براء ... آن لهم أن يتحلوا بشئ من فضيلة الحـــق ، وآن لـــنا أن نعـــدل إلـــى ميدان جديد " ويقدم لنا الكاتب فى العرض التمهيدى أيضا "بزعبول " من الشياطين وهو صاحب القضية الـــذى يعمل على تنفيذها وفاء بوصية القطب ، كما يقدم لنا سبائك هذا الجـــنى الـــذى عاد توا من الأرض معتقدا أنه أغوى زعيم الإصلاح مســـتخدما الأنثى "بريد الخطيئة " ليلقن درسا له مغزى ، يومىء إلى طبيعة النهاية فى الموقف الآدبى للعمل المسرحى برمته ، حيث هوى زعيم الإصلاح بذاته ، "لأن الشيطان الأكبر لبنى آدم هو نفسه" .

والـــذى لا شك فيه أن تيمور قد استطاع بتقديم هذا الجزء من فعل مدهش يوشك أن يتم أو فى طريقه إلى التمام أن يضع القارئ فى جـــو الدهشة والترقب وحب الاستطلاع ، كما استطاع أن يكونّ لدينا شـــعوراً بفشل المهمة إذا كنا نتعاطف مع الإنسان ونؤمن به–ونجاحها إذا راودتـــنا الشكوك فى تهاوى الإنسان أمام قدرة الشيطان . وإن كان

١– أشطر من إبليس ص ١٠ – ١١

جزء كبير من قيمة هذا العرض التمهيدى يكمن فى إثارة جو من القلق لا يصـل إلى حد التوتر لأن الكاتب تعمد أن تكون المهمة فى جو من الجدية التى لا تخلو من مرح ، وهو طابع غالب على العمل المسرحى كلـه . وبالجملة فإن العرض التمهيدى فى " أشطر من إبليس " نموذج للعـرض الذى نعرف من خلاله أطراف الصراع وموضوعه وإن لم يـتواجها بعـد وجهـا لوجه وقد يعيب هذا النوع من العرض إفصاح الكاتـب الـذى يوشك أن يكون كاملا عن قضيته ، وإن كانت أمامنا فرصة للترقب ووضع الاحتمالات.

ويمضـى العرض التمهيدى لمسرحية باكثير فى نفس الاتجاه نحو تقديم فعل مدهش يثير الترقب ، حين يبدأ المشهد الأول فنرى فيه كاهـنا راكعا فى خشوع أمام صنم يهمهم ، ويرتل ، ويقطع الصلاة ، ويتلفت ، ويخرج ثم يعود ومعه مجموعة من الشيوخ يأمرهم بالسجود للصنم فيسجدون ، ويداخل القارئ إحساس بأنهم يصطنعون السجود ، وهـو أمـر يوحى به الكاتب فى عرضه التمهيدى ، فهم يؤدون دوراً تمثيلـيا ، لغرض ما نترقب معرفته ، ولا يريد الكاتب أن يفصح عنه دفعـة واحـدة ، تـبعا لمقصده فى رسم جو من الطرافة والغرابة فى عرضـه التمهيدى ، ثم نرى الكاهن وشيوخه يسخرون من موسى بن عمران فينشأ لدينا شعور بالنفور ينمو مع طبيعة الروح الدينى لدينا ، ويسخرون من المصريين بعد أن استطاعوا أن يمكروا بهم ثلاثة أجيال فنشفق على هؤلاء المصريين ، ثم نتابع الكهنة فنراهم يرددون عبارة

"إله إسرئيل " فنعرف أن لهم إلها آخر يعبدونه حق العبادة ، ويقسمون به فى موضع السجود لهذا الإلة الصنم الذى صنعوه للمصريين "قسما بإله اسرائيل ما قصدت السخرية بل قلت هذا من صميم قلبى[١] ويظهر إبلـــيس بعد أن نكون قد تيقنا أنه إلة إسرائيل المذكور ويبدأ الكاتب فى عقـــد صلة بين العرض التمهيدى والموقف الأدبى فى المســــــرحية بلـــه موضـــوع الثلاثـــية حين نقرأ هذا الحوار بين إبليس إله إسرائيل وشيوخ اليهود .

الكاهن : (فـــى حدة) ، لا تراجعونى.. سيتجلى لكم فيه . اركعوا معى للإله) (يركع الكاهن ويركعون معه ويردد فيرددون) ســبوح قدوس هللويا قدوس هللويا) (يظهر شيطانان من خلــف المذبح فيومئان إلى الشموع فينطفئن ويظلم المسرح فـــلا يُرى فيه شئ ، وإنما تسمع أصوات الراكعين) سبوح قدوس هللويا .

صوت : (مـــن جهة الصنم) قد سمعت لكم يا أبنائى قد سمعت لكم (يضاء

المسرح إذ تنار الشموع مرة أخرى ، وإذا إبليس قد وقف دون الصـــنم وعـــن يمينه شيطانان وعن يساره شيطانان) ارفعوا

---

١ – باكثير إلة اسرائيل ص ١٢ .

رؤوســكم يا أبنائى وانظروا إلى وجهى (يرفع القوم رووسهم فينظرون ذاهلين)

إبليس : لا تخـافوا .. أنـا إلهكـم ، إلـة إسرائيل قد تجليت عليكم واصطفيتكم

الكاهن : سبوح قدوس . المجد لك يا إله لسرائيل والعظمة لك !

الشيوخ : سبوح قدوس . المجد لك يا إسرائيل والعظمة لك !

إبليس : أحقا تحبوننى ؟

الشيوخ : ولا نحب سواك(١)

لقد تركنا الكاتب بعد هذا العرض ونحن على بينة من عواطفنا تجـاه العلاقـة بين بنى إسرائيل وإبليس الذى يعبدونه من دون الله ، ونحن نشفق على أنفسنا من هؤلاء الذين يتخذون من الشيطان إلها .

ويـبدو باكثـير متعمداً تقديم فعل مدهش فى العرض التمهيدى لمسـرحيته ملكـوت السـماء حيث يمثل المنظر الأول محاولة مريم المجدلـية إغواء يحيى الرسول فى حلتها الفاخرة وزينتها الصارخة ، علـى حيـن يرقـب إبليس ومساعداه ما تحاول المرأة أن تصنعه فى اهتمام وارتياح . وكما يؤدى هذا العرض التمهيدى دوره الواضح فى تقديـم أطراف الصراع وجها لوجه فهو يسهم فى تكوين ارتفاع الخط العاطفى للقارئ والمشاهد وهو فى حالتنا خط النفور من مريم المجدلية

١- إلة إسرائيل ص ١٥ -١٦

" حبالة الشيطان " والإحساس بنوع من الشفقة على يحيى الذى يقدر له أن يواجه هذه الفتنة المؤيدة من إبليس : وقد ألمح الكاتب إلى مشاعرنا تجاه المجدلية التى ننفر منها بأن باب الأمل لم يوصد تماما فى وجهها ، وهـو أمر يوده القارئ ، كما أن شفقتنا على يحيى مؤيدة بنوع من الترقـب لانتصـاره باعتباره ممثلا الخصم القوى للشيطان الضعيف والحوار التالى وهو جزء من العرض التمهيدى يوحى إلينا هذا الحديث الـذى نـرى فيه الفتنة مجردة من القوة الكفيلة بانتصارها والعصمة مؤيدة بمشاعرنا :

المرأة : (بصوت رخيم) أنا مريم المجدلية . ألا تعرفنى يا يحيى؟

يحيى : مـاذا تريدين بعد ؟ ألم أزجرك عن متابعتى يا امرأة ؟ (لم تكن المحاولة الأولى) المجدلية : (آخذة بطرف ردائه)حنانك يا يحيى أنى متيمة بحبك !

(رد لا يقنع بصدقه ، وأن أوحى بسوء القصد)

يحيى : ويلك توبى إلى ربك يا خاطئة .(الرب والتوبة والخطيئة فى مواجهة سوء القصد ولكن نرى تلك وسيلة لرد الغواية)

المجدلية : سـأتوب يـا يحيى بعد أن أفوز بعطفك (مواجهة صريحة بالقصد مغلفة سوءه بكلمة العطف)

يحيى : أنـا حصور ولا أرب لى فى النساء (دعوى لا تقنع امرأة قررت الغواية تؤكد إشفاقنا عليه)

المجدلــية : لكــنى أنا يا يحيى لى أرب فيك (مواجهة أكثر صراحة ، نزعت عن نفسها القناع)

يحيى : يا حبالة الشطان ابتعدى عنى (إدراك منه لدور الشيطان)

المجدلية : لن ابتعد عنك حتى تعدنى (تقطع عليه الطريق)

يحيى : بــأى شــئ ؟(أتعــد الخاطئة بشئ حسن - يرتفع الخط العاطفي للشفقة والترقب)

المجدلــية : بــأن تزوربيتى . لا أحد يجهل بيت المجدلية فى أورشليم (لن يزور البيت وهو لا يعرف البيت ، فهى تريد أن تقول إن أحدا من الناس لا يجهل بيتها ، ومن بين الناس يحيى)

يحيى : أزوربيت عاهرة ؟ (إن كانت إلا عاهرة ، فلتذكر إن كانت نسيتْ)

المجدلية : سامحك الله يا يحيى . أتظننى منديلا لكل شفة ؟ إنما يتودد لــى علــية العلية من الشيوخ والرؤساء (تحول واعتراف فهى عاهرة ولكن للوجهاء)

يحيى : هؤلاء حطب جهنم (أتعرف هذه جهنم؟)

المجدلية : حطب جهنم ! (تسخر)

يحيى : أجل اذهبى إليهم واغربى عنى !

المجدلـية : (تليـن صوتها) قد سئمت من حطب جهنم ، واشتهى يا يحـيى شـجرة نافرة من الجنة (محاولة في طريق ثان يبدأ بالتهكم والابتذال فيعاود القارئ ترقبه وخشيته[١])

ولعل القارئ لهذا العرض التمهيدى يذكر أيضا تعمده مخاطبة المشاعر القوية لدينا ، ونجاحه فى ذلك تمهيداً لعمله المسرحى : حب الفضـيلة، والرغـبة فـى انتصـار العفة ، وكراهية الرذيلة وانتظار هزيمـتها ، وترقب فشل الشيطان إله اليهود بما يحمل القارئ لهم من مشاعر .

وفـى إطـار التقلـيد يقدم فتحى رضوان العرض التمهيدى لدموع إبلـيس: فـى المنظر الأول يدور حديث بين تابعين من الخدم فى جو غامض يقدم لنا معلومات من الماضى وهى معلومات طويلة تسهم فى ركـود العرض وعدم نموه ، ويبدو هذا الجو الغامض فى الزى الذى يـرتديه " ساهر " أول هذه الشخصيات وهو خادم " ذو حواجب كثيفة وشـعر طويل نوعا مسترسل على عنقه يخالطه بعض الشيب ، وتبدو عليه القوة البدنية ، وصوته أجش تتبين منه طيبته وبساطته ووقاره ، أمـا شاهر فأكثر شبابا وأكثر ذكاء ، وأقل كلاما، وفى نبرات صوته حزم وعنف وبعض الكبرياء ، وكلاهما يلبس زيا رمزيا لا ينتسب إلى

---

[١]- إلة إسرائيل - ملكوت السماء ص ٧٤ - ٧٥

ريــف معين ، يرتديان سترة بنية طويلة من الجلد على بنطلون أصفر من القطيفة يختفى فى حذاء طويل من الجلد البنى أيضا[1]

وهــذا التقديم الروائى فى مطلع العرض التمهيدى يدفع بنا مع تفاصــيله إلــى جو غامض ويجعلنا نفكر منذ اللحظة الأولى فى دلالة هاتيــن الشخصيتين ، وإلى أى شئ يرمزان . ونسأل هل قصد الكاتب بــه إقناعنا بالتعامل مع باقى الشخصيات على نفس المستوى من عدم الوضوح والاستغراق فى البحث عن رمز وراء كل شخصية ، ومعنى وراء كــل حــدث فى هذه المسرحية التى يقدم فيها قديسة من الآدمين تسـقط وشيطانا من الشياطين يعلو على ذاته ويحب وتفيض من عينه الدمــوع . ولئــن قصــد الكاتب ذلك فقد أفسد القصد عن طريق بعث الماضــى بهذه الطريقة التقليدية التى يدور فيها حديث conversation, ولا أقــول حــوراً dialage بين ساهر وشاهر يتحرى فيه نقل الواقع بظلاله وهــو واقــع يناقض تلك التفاصيل الواردة فى التوجيه المسرحى قبله ويخــل بــالجو الرمــزى الذى أراد الكاتب أن يوحى به صراحة فى إشارته للزى بأنه رمزى ولنقرأ الحوار :

ســاهر : وهكــذا أنــت ترى أن هذا البيت الذى عرف الهدوء سنين طويلة قد فقد ضياءة بوفاة سيدتنا ، قد أصبح والسحب لا تفارق سماءه ، إنها الساعة الثانية الآن والسيد لم يتناول بعد طعامه ،

---

[1] – دموع إبليس ص٥

وأنـــت الذي كنت تشبه الساعة دقة وانتظاما تضع الزهر على المائدة الآن فقط ، وفي عينيك بقية من نوم ، وقد تثاءبت ثلاث مرات من خمس دقائق فى أقل من دقيقة ، ما الذى دهى الدار وأهـل الـــدار؟ أضنت السمــــــاء علينا بالسعادة التى كانت تمنحـــنا إياهـــا بـــلا حساب ؟ أرأتنا لا نقدرها ولا نحس بها . مــــاذا ؟ هـــيــــه .. أؤكلـــم نفسى ؟ ... أين أنت ؟ هو أيها المقعد ....

يـــوم أن ولدت أنت .. ويوم أن جئت أنا هنا كان البيت أنيقا . كل ما فيه فن وذوق وكياسة .. كانت سيدتنا كالقمر الذى ينتقل فـــى بـــروج الســماء ، تفيض على كل الدار ، بل كل من فى القـــرية ، بل كل من فى الناحية سعادة كانت الرحمة والبر ، كانت الجمال والكمال ، كانت إنسانا علويا سماويا ، لم نصدق أنفسنا ولا عيوننا ولا آذاننا حينما احتوتها حجرتها إذ مرضت فقد كانت لا تغيب عن الأنظار لحظة[١] .

ويرى ميليت وبنتلى فى كتابهما "فن المسرحية" أن مثل هذا العرض التمهـــيدى هـــو أقـــل أنواع التمهيد حاجة للجهد لأن الكاتب ثمة يريد إيصـــال معلومـــات بطـــريقة أكثر وضوحاً ولكنها أقل فنا ، والحديث ينطبق برمته على ما فعله فتحى رضوان[٢] .

١- دموع إبليس ص٥

٢- فن المسرحية ص ٤٠٣- ٤٠٤ .

وفـــى إطار التقليد والتجديد - أو لنقل توظيف التراث - ينقل الحكيم العرض التمهيدى لسليمان الحكيم متصلا بالتراث غير قادر عن الانفصال عنه ، كما يؤول فاروق خورشيد عرضه التمهيدى لمسرحية أيــوب متصلا بالتراث ومنفصلا عنه فى آن واحد ومعبرا عن مرحلة من نضج وعى كاتبنا بتراثه ومصادره وبيان ذلك أن الحكيم لم يشأ أن يــتجاوز بــريق وإغراء قصة الصياد والعفريت التى تروى فى الليلة الثالثة من ألف ليلة وليلة ، فالعرض التمهيدى يبدأ بظهور الصياد فى صنعاء على شاطئ البحر ، وقد ألقى شبكته فى الماء داعيا : اللهم إنك لتعلم أنى رميت ثلاث مرات فوجدت فى الأولى حمارا ميتا وفى الثانية زيــرا مملــوءاً بالرمل والطين ، وفى الثالثة أحجارا وقوارير ..اللهم ارزقــنى من فضلك هذه المرة يا خير الرازقين (يجذب الشبكة)، ما هذا؟ قمقم نحاس لا بأس. شكرا لك يا ربى على كل حال .. هذا أبيعه فـــى ســوق النحاس ، فهو يساوى عشرة دنانير ذهبا (يفحص القمقم ، عجــبا إنه ثقيل يجب أن أفتحه وأنظر ما فيه ، ويخرج الصياد سكينا ويعــالج القمقــم فــلا يجد به شيئا غير دخان أسود كثيف يخرج منه صاعدا إلى السماء ، ويتجمع الدخان ثم ينتقض فإذا هو عفريت[1] ولا يخــرج المــــؤلف بذلك كما يقول الدكتور الحجاجى . عما يذكر فى القصة الشعبية التى تحكى "أن صيادا كهلا فقيرا له زوجة وثلاثة أولاد

---

١ - سليمان الحكيم ص ١١ - ١٢ .

، وكان من عادته أن يرمى شبكته كل يوم أربع مرات وذات يوم رمى الشبكة ثلاث مرات فوجد فى المرة الأولى حمارا ميتا وفى الثانية زيرا كبيرا ، وكانت حصيلته فى الثالثة شقافة وقوارير ، أما فى الرابعة فقد وجــد قمقمـــا من نحاس أصفر وفمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم ســيدنا سليمان ، فرح به الصياد وأخذ يحلم ببيعه ، وما إن فتحه حتى خــرج منه دخان أسود صعد إلى السماء ، ومشى على وجه الأرض ثم تجمع الدخان ، وانتفض فصار عفريتا فلما رأى الصياد قال :لا إله إلا الله، سليمان نبى الله" . ولم يغير الحكيم شيئا من هذا الموقف حتى العبارة الأخيرة التى نطق بها العفريت ، اعترافاً بنبوة سليمان ، ذكرها المؤلف بنصها دون زيادة بعد أن تجمع الدخان وأصبح عفريتاً[١] .

وقد تسهم هذه الحكاية الطريفة فى شد انتباه القارئ والمشاهد ، وقــد تثــير لديهمـــا ترقــبا فينتظران مـــاذا سيكون من أمر الصياد والعفريـــت ، وقــد يتعاطف أحدهما مع الصياد المسكين ، ويتعاطف الآخــر مع العفريت السجين وقد يضعان معا الاحتمالات القائمة إلخ . ولكـــن هـــل هـــذه الـــبداية الحكائية تتناسب مع الموقف الدرامى فى المســـــرحية : الصراع بين القوة والحكمة ؟ وهل استطاع الكاتب أن يدخل تعديلا على جو الحكاية كما وردت فى ألف ليلة وليلة؟ اللهم إلا إضـــفاء جو من الفكاهة لا يتناسب مع قسوة المفاجأة ، فضلا على جو

---

١ – د . أحمد شمس الدين الحجاجى– الأسطورة فى المسر – المصرى المعاصر ص ٣٣٣ –٣٣٤ وارجع إلى ألف ليلة وليلة – الليلة الثالثة

العمـــل المســـرحى الذى يوشك أن يكون مأساة ، اللهم إلا تعديل هنا وإشارة هناك لمحاولة ربط الحكاية المثيرة (بالقصة) فى عمله .

ولذلك كله يحق لنا أن نرى أن مستوى الدلالة فى هذا العرض ، بالنظر فى القضايا التى حشدها الحكيم فى المسرحية ، يقف عند حد تلك الأجزاء التى لها جاذبية خاصة في التراث : حكاية مثيرة . ولذلك أيضا يظل حجم ما يفجره الحكيم من دلالات فى هذا العرض التمهيدى ضئيلا بالقياس إلى تأثيره الحكائى .

وقـــد نقتنع تبعا لذلك أن وعى الحكيم بتوظيف التراث فى سليمان الحكـــيم لم يكن يسير فى خط صاعد بعد أن اتجه فى أهل الكهف إلى القصة القرآنية لا لذات القصة لأنه لم يشأ أن يرسخ المغزى الذى تتلى من أجله وهو معجزة النوم أكثر من ثلاثمائة سنة ثم الاستيقاظ ، ولكنه أتخـــذ مـــن إطار هذه القصة منطلقا إلى قضية الصراع بين الإنسان والزمن[١] .

وقد بادر الدكتور رجاء عيد فقرر أن حكاية الصياد والجنى – فضـــلا عما تقدم – قد فرضت على المسرحية من غير ضرورة فنية ملحة سوى ترداد بعض الملاحظات الذهنية التى يود المؤلف جمعها ، ويعمد إلى حشدها كلما أتيحت له فرصة . ثم عاد فرأى أن الحكيم بهذه

---

[١]– د . عز الدين إسماعيل توظيف التراث فى المسرح ص ١٦٦ – ١٩١ .

الطـــريقة قـــدم قصة ولم يقدم مسرحية ، وهى ملاحظة دقيقة يستطيع القارئ أن يلمحها ولما ينته من قراءة العرض التمهيدى(١) .

وفـــى إطـــار التوظيف الواعى للتراث والمصادر يبدأ فاروق خورشيد مسرحية أيوب بعرض تمهيدى يضمنه قصة أيوب كما وردت فـــى العهد القديم. ومنذ البداية نسارع فنقول إن الكاتب لم يشأ أن ينقل لنا القصة مستعيدا الإطار التاريخى للزمان والمكان والحدث كما ورد مثـــيرا فى سفر أيوب ، بل هى ترد وبقدر فى سياق حوار يقدم ويمهد للموقـــف الدرامـــى فـــى المسرحية ، كما أن الكاتب لم يشأ أن يكون العرض التمهيدى عنده صورة من تلك الفاتحة **PROLOGUE IN HEAVEN** التى افتتح بها جوتة مسرحيته مستمدا عناصرها من القصة الواردة فى ســفر أيــوب ، حيث يُرى الرب بين جموع الملائكة وبينهم إبليس ، يـــتقدمهم الملائكة المقربون رافئيل وجبريل وميكائيل يلهجون ويثنون علـــى ما أبدع فى الكون ، ثم يأتى إبليس فيتحدث عن الإنسان حديث الســـوء متخذا من الدكتور فاوست نموذجا له يصفه بالطموح والجنون والاســـتعداد للكفـــر بأنعم الله ، ويستأذن الله فى أن يخلى بينهما لكى

١– د . رجاء عيد . دراسات فى أدب توفيق الحكيم ص٨٢ – ٨٤ وسوف نعود إلى هذه القضية فى موضعها من البحث.

يحـــول روحـــه عـــن ينبوعها الأسمى ويجذبها معه إلى جهنم ، وهى حادثة تسير فى اتجاه التراث اليهودى وامتداده فى المسيحية[١].

ولـــم يشـــأ الكاتب أن يفعل ذلك لأنه لم يكن يريد أن يقدم حكاية ، ولأنـــه قاوم جاذبية تلك الحكاية المثيرة التى يأباها ذوق القارئ الذى يتوجه إليه ، خاصة إذا كان قد كتب مسرحيته وفى ذهنه أن تقدم على خشبة المسرح ، بما تشكله تلك الحكاية من عقبات فى سبيل إخراجها . ولذلـــك آثر أن يقدمها خلال حوار فى العرض التمهيدى على أنها أمر مســـتحيل قد وقع، وأجمعت الشياطين على إنكاره ، أو حقيقة لا سبيل إلـــى تقديم مسوغ مقنع لها أو فكاهة من فكاهات الشياطين تثير الشك والدهشـــة ، وربمـــا يفهـــم القارئ من تضمين العرض التمهيدى لتلك الحكاية أنها زعم تزعمه الشياطين[٢] .

---

[١]- فاوست جوتة ص ١ -٦ ، والإصحاح الأول من سفر أيوب الذى نقرأ فيه أنه جاء ذات يـــوم بـــنو الله ليمـــثلوا أمام الرب وجاء الشيطان أيضا فى وسطهم ، فقال الرب للشـــيطان مـــن أين جئت؟ فأجاب الشيطان للرب وقال من الجولان فى الأرض ومن التمشى فيها . فقال الرب للشيطان هل جعلت قلبك على عبدى أيوب لأنه ليس مثله فى الأرض رجل كامل ومستقيم يتقى الله ويحيد عن الشر فأجاب الشيطان للرب وقال هل مجانـــا يتقى أيوب الله .. ولكن أبسط يدك الآن ومس كل ما له فإنه فى وجهك يجدف علـــيك ، فقـــال الرب للشيطان : هو ذا كلُ ما له فى يدك ، وإنما إليه لا تمد يدك ثم خرج الشيطان من أمام وجه الرب- سفر أيوب ص ٧٩٣ .

[٢]- أيوب ص ٥ - ٦ .

وهـذا الذى فعله الكاتب يتسق مع الخط الدرامى فى مسرحيته التى نـرى فـيها الشيطان يود لو صار إنسانا ، ونرى فيها الإنسان فى مواجهة الشـيطان فـى عصمة الله ليحميه ويبتليه ليرزقه . وجملة القول أن أسبابا حالـت بيـن الكاتـب ونقل تفاصيل الحكاية ، وذلك لأنه وعى كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل أنه ليس مجرد جسر يعبر فوقه التراث ، بل هو أشبه بالمصفاة ، تحجب ما تحجب وتسمح للمرور لما تسمح به[1] . ولذلك كان للعرض التمهيدى فى المسرحية مستوى جديد فى الدلالة- يختلف عن دلالية الحكاية كما وردت فى مصادرها -لا يقف عند حد الأجزاء التى لها جاذبية خاصة فى التراث : حكاية مثيرة عجيبة للعظة والعبرة ، وهى دلالة جديدة توحى بالقضية فى المسرحية ، وتمهد لها وتومىء إلى طبيعة النهاية فـيها فى آن واحد نقول ذلك لأننا بعد أن نقرأ العرض التمهيدى كما قدمه فاروق خورشيد نشعر بأننا نشهد معركة سينتصر فيها الإنسان سلفا ، لأننا نرى الشيطان يود لو كان إنسانا قويا وليس شيطانا ضعيفا يطبق قائمة من الشرور ويكرر نفسه دون إرادة ودون اختيار :

بانجو : أنـا أتحـرك معكم جميعا كأننا مشدودون بخيـوط دقيقة لا نراها . ولكنى أريد أن أتحرك وحدى ، وأنا لا أفكر فهناك من يفكر لى ولكم جميعا ولكنى أريد أن أفكر وحدى .

ميريا : إننا نفكر يا بانجو

---

[1] - د - عز الدين إسماعيل مجلة فصول ص ١٦٦ توظيف التراث فى المسرح .

بانجو : إنـــنـــا نـــنفـــذ ، نفكـــر فى التنفيذ ولكـــننا لا نفكر فى الحقـــيقة ، فنحـــن لا نخطـــىء كيف نفكر إذن ، لو كنا نفكر لأخطأنـــا مـــرة وأصـــبنا مـــرة ،ولكننا لا نخطىء لأن غيرنا يفكر[١].

وهـــنا تظهر براعة الكاتب الذى يتصل بالتراث وينفصل عنه فـــى الوقـــت ذاتـــه ، بحيث لا تكون العلاقة بينه وبين التراث علاقة المصـــدر الـــذى ينقل منه، بقدر ما تكون علاقة المصدر الذى يوحى بقالب فنى تصاغ فيه رؤيته .

وحيـــن نـــأتى للقســـم الثانى الخاص بتوضيح الصراع وإبراز تقلـــباته نلاحظ أولا غلبة الطابع الحكائى عليه ، كما نلاحظ أنه أطول الأقســـام[٢] . ويـــبدو مـــثل هذا الطابع الحكائى حين يتجه الكاتب إلى ترتيـــب وقائع العمل المسرحى ترتيبا تاريخيا ، ومن ثم يصبح الزمان بمثابة النظام الذى تسلك فيه هذه الوقائع الواحدة إلى جانب الأخرى ،

١- أيـــوب ص١٥ وقد تحرر الكاتب كذلك على صلته القوية بالتراث الشعبى من هدف قصـــة أيـــوب فيه فاكتسبت الحكاية بأصولها التراثية دلالة جديدة داخل العمل المسرحى تبتعد عن مجرد الإيحاء بقيمة فضيلة من الفضائل هى الصبر . كما سبق أن لاحظنا

٢- المقصـــود بالطابع الحكائى تغير الشخصيات الدرامية كما لو كان المؤلف الدرامى يريد أن يقص قصته فى سلسلة من الفصول القصيرة يمرق فيها من مجموعة إلى أخرى مـــن الشخصيات والأحداث ، ويلاحظ أن هذا السبب عادة ما يكون فى المأساة المستمدة من التاريخ فى أجزائه غير الدرامية . انظر التراجيديا الشكسبيرية ص٩٢ .

فــلا يــبدأ الكاتب من آخر الأحداث لينتهى إلى أولها وإنما يتخذ خطاً مســتقيماً له بداية تمتد ، ولعلنا لا نجانب الصواب حين نؤكد أن كاتبنا فــى ذلك موصول بتراثه القصصي والحكائى الذى نرى زمن الحدث فــيه على الشاكلة نفسها ، ولا يخفى تأثر كاتبنا بفن السينما فإن حريته الــتى نــراها فــى تتــبع الخط الدرامى بلا معوقات من قيود الزمان والمكان لا يضارعها إلا حرية الكاميرا فى التنقل من مكان لآخر من أجل ذلك كله لا تمثل الإشارة إلى الماضى فى المسرحيات أية قيمة ، فــيما عــدا تلك الإشارة التى تتخذ الطابع الحكائى أو تلقين المعلومات عــند "أبــو حديد" وفتحى رضوان وفاروق خورشيد ، وأقل من القليل عــند باكثير فى فاوست الجديد ، وفيما عدا ذلك فإن تلك الإشارة إلى الماضــى تكــاد تكون منعدمة على الإطلاق ويمكن أن نراجع الزمن المسرحى في سليمان وفى أشطر من إبليس ، وفى ثلاثية إلة إسرائيل لكى نلاحظ أنه لا شئ قبل الأحداث فى المسرحية له قيمة درامية .

وكــان المتوقع أن تعلو نغمة الحكاية فى سليمان الحكيم وأيوب وإلــه إسرائيل باعتبارها مسرحيات مستمدة أساسا من التاريخ ، وفى هــذه الحال كان من المتوقع أن تخفت هذه النغمة فى تلك المسرحيات الــتى يــبعد فيها الكاتب عن التاريخ ، ولكن الذى حدث أن كاتبنا فى الحالتين يستخدم عنصر القص فى بناء المسرحية الدرامى ، فبقدر ما فــى سليمان الحكيم من عناصر القص بقدر ما فى أشطر من إبليس . وفــى هــذه الحال يغيب عن بال كاتبنا أن الكاتب المسرحى يبدأ من

القضــية إلــى الحــياة بيــنما القصاص والروائى يبدأ من الحياة إلى القضية. وقد بدأ أبو حديد من الحياة إلى القضية وهذا ما تؤكده فلسفة تقســيم المسرحية إلى فصول لا تقوم بينها علاقة درامية ، وإن كانت تمثل تتابع الحكاية .

فى الفصل الأول من المسرحية (من ص٥ إلى ص٥١) كان الكاتب يقصد إلى أن يقدم طوبوز معدا للتعاقد مع الشيطان بعد أن قدم عرضــه التمهــيدى ، ولكن هذا الخط الأساسى يعترضه خط طويل يضــرب بأعماقــه فــى الماضــى من ص٧ إلى ص٢٠ ، يحكى لنا معلومــات عن طوبوز موصولة بمجموعة من الشخصيات ترد على التوالى كلدى وسادى وقدرى وثريا وقيسون ، ولا يخفى على القارئ ضــعف مثل هذا الخط ، ويبدو ذلك فى أمرين : الأول طبيعة التقديم الحكائــية ، وكأن "أبو حديد" قد أحس بأن البطل لا يكون معداً سلفا ، وإنمــا ينــبغى إعداده فى المسرحية ، والثانى مجىء سادى ثم كلدى لتفجــير قضية فى الحاضر بطريقة مفتعلة : فقد خطبها كلدى وتواعد معهــا أن يــتقابلا لدى طوبوز لإعلانه بالخطبة ودعوته لقضاء وقت ممتع معهما ، ومع أنهما يربياته منذ خمس سنوات . أما الفصل الثانى (مــن ص٥٢ :١٠٥ فهو امتداد خارجى للفصل الأول وليس امتدادا : دراميا " بمعنى أن طوبوز صار كبير الأغنياء بما يغدقه الشيطان عليه . وحــتى الآن لا صراع وإنما ترتيب لوقائع الفصل ، وما زلنا حتى بداية الفصل الثالث (من ١٠٦ : ١٤٨) نتابع طوبوز الذى صار حاكما

لبورانـيا ممـا يؤكد أن فلسفة تقسيم الفصول لا تقوم على خط معين للصراع بين الإنسان والشيطان ، وإنما تقوم على تقديم حكاية طوبوز الـذى كـان كاتبا مغموراً فى الفصل الأول فصار كبير الأغنياء فى الفصـل الـثانى ثم حكم بورانيا فى الفصل الثالث . وفى هذا الفصل الثالـث وقـرب نهايته (من ص١٢٢) وعند نقطة محددة هى ضياع ثـريا يـثور عبد الشيطان ، وذلك أن هنا : وهنا فقط حدث تعارض الإرادات الذى يشكل أساسا فى أى صراع درامى ، فإن الشيطان يرى طوبوز وقد أصبح عقبة طلبه حب ثريا والزواج منها ، وطوبوز يـرى الشـيطان عقبة فى سبيل هذا الحب . وهذا الصراع الذى يأتى مـتأخرا يفقد قدرا من حرارته لأن طوبوز ثار على الشيطان لا لأنه الشيطان ، ولكن لأن هذا الشيطان حرمه من ثريا بأن كشف لها حقيقة كونه كان زيرنساء .

والمشـكلة الـتى تواجه مثل هذا الشكل الدرامى أن الكاتب لا يستطيع أن يعتمد كثيرا على التشويق الذى أثاره فى الفصل الأول فى الفصل الثانى ولا على الشويق الذى أثاره فى الفصل الثانى فى الفصل الثالث[1] .

---

[1]- وعلى ما يبدو فإن الفروق لم تكن قاطعة بين الأجناس الأدبية لدى "أبو حديد" ، وهو يكتـب مسرحيته ، حتى إنه عام ١٩٤٤م وبعد أن كتبها بسنين طويلة يصفها بأنها قصة ينشرها لعلها تجد فى قلب القارئ صدى . مقدمة المسرحية ص٤

وتعــرض الدكــتور رجــاء عيد للشكل المسرحى فى سليمان الحكــيم ، حقا لم يشر صراحة إلى الطابع الحكائى فيه ، ولكنه لاحظ كذلــك أنــه يــتعرض للتشتيت وفقدان التماسك الدرامى ، حين عنى الكاتب بالتفريعات التى تعتمد على الحشد والإفادة من كل ما تجود به المصادر " فنجد البناء المسرحى يشبه رجلا منطلقا إلى هدفه لكنه كلما مــر بثنــية طريق رأى شيئا يذكره بشئ فيعود إليه حتى يقضى منه وطــرا ، وهكذا نظل فى تنقلات قائمة على التداعى وعلى رصد كل مخــزون حــول القصة الأصلية[1] . وتلك هى فى الواقع طبيعة البناء الحكــائى التى نتحدث عنها ، والتى يشير إليها الدكتور رجاء : فمن القــرآن الكريم يجمع الكاتب " حشرا " قصة النمل ، ويشغل نفسه بها فــى حــوار بين آصف وصادق وسليمان ليذكر الآية " يا أيها النمل ادخلــوا مســاكنكم لا يحطمــنكم ســليمان وجنوده وهم لا يشعرون " وتستغرق من ص٢٠ إلى ص٢٢ . ويجمع قصة عرش بلقيس ، التى وردت فى القرآن كذلك وتستغرق من ص٦٥ إلى ص٧٢ ، بالإضافة إلــى قصــة الهدهد ، ثم هناك حكاية ما عرف عن سليمان من الحكم بالعدل فى قصة المرأتين المتنازعتين حول الطفل ، وثمة حكاية حب الصــياد للجارية وتستغرق وحدها ثلاث صفحات ، وكما أن هناك فى الــنهاية مثل هذا الإلحاح على الإفادة من المصادر فى قصة الأرضة

---

[1]- د . رجاء عيد - دراسات فى أدب توفيق الحكيم ص٨٢ .

الــتى نخرت عصا سليمان ، فى حين كان يمكن أن تنتهى المسرحية بتوديع سليمان لبلقيس(١) .

وبهــذه الكيفــية ، وكما لاحظنا فى عبد الشيطان ، لا يبدأ الصـــراع فى المسرحية إلا أخيرا ، وبعد هبوط سليمان وبلقيس على الأرض ، ولم يبق من المسرحية إلا ثلثها ، يقول سليمان لبلقيس : إن الــذى اســتطاع أن يرتفع بك إلى قمم السحاب وأن يسخر الريح فى حملك لقدير أن يهبط إلى أعماق نفسك ، وأن يغير ويبدّل فى صفحات قلــبك ، فــترد هى فى سخرية وتحد : إنى لحريصة على رؤية هذه الأعجوبة(٢) .

وقــد قسّم الحكيم مسرحيته إلى سبعة مناظر ، ولا يتغير الأمر كثــيرا أن يقــال إنهـــا سبعة فصول ، لا تقوم بينها فلسفة فى ترتيب الوقــائع الدرامــية بقدر ما توحى برغبة فى القص،ولسنا نبغى التقييم بناءً علـــى وحــدة الــزمان والمكان والحدث ، ولكنا فقط نلاحظ أن مكان

---

[1] -المصدر نفسه ص٨٤ وقد لاحظ الدكتور على الراعى كذلك بروز عنصر الحكاية فى المسرحية على حساب عنصر الدراما ، وأضاف أن المنظر السابع والأخير جاء فى هذه المســرحية متجاوزاً الذروة ليؤكد من جديد ما سبق أن عرفناه من عجز سليمان رغم قدرتــه علـــى أن يــنفذ مشــيئته فيمن حوله ، فهو منظر ينتهى إلى حكاية سليمان ، لا إلىدرامـــا ســليمان ، أى أنه جزء من عمل روائى عن سليمان الحكيم قادرا وعاجزا ، ولكـــنه لا يؤدى وظيفة فى دراما سليمان . راجع كتابه توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكرة ص٥٨ .

[2] – سليمان الحكيم ص١٢٤

المــنظر الأول صــنعاء حيث البحر لتقديم قصة الصياد مع العفريت وحيــث لا يبدو أن جهدا قدم للتصرف فى المادة التراثية ، أما المنظر الــثانى فمكانـــه سبأ لعرض ورواية قصة بلقيس ودعوة سليمان كما وردت فــى القرآن ثم ينتقل بنا المنظر الثالث إلى أورشليم حيث يُؤتى بعرشـــها ، وتدور المناظر التالية فى البقعة نفسها فالرابع فى الصرح والخـــامس فـــى مخـــدع به ، والسادس فى قصر سليمان والسابع فى الصرح . وقد أدى مثل هذا التقسيم إلى الانتقال من حكاية إلى حكاية ، فــبدت صـــعوبة الربط الدرامية التى لاحظناها فى " عبد الشيطان " علـــى نحـــو أوضح ، بدليل أن الصراع لم يبدأ فى المسرحية إلا فى الجزء الذى توالت فيه الأحداث فى مكان واحد تقريبا ونعنى المشاهد الثلاث الأخيرة .

وتخضع التجربة المسرحية فى دموع إبليس للطابع نفسه حتى إذا جـــاء الفصل الثالث كان ذلك بعد مرور عشرين عاما زمن الفصل الثانى الذى انتحرت فيه عصماء ، وفى الفصل الرابع وأخيرا يبدأ لون من الصراع بين الشيطان وابنه من عصماء .

وهذا الذى حدث فى الشكل المسرحى للمسرحيات الثلاث يؤكد أن اختيار الزمن الدرامى لدى كتابنا لا يخضع لطبيعة العمل الدرامى قـــدر خضـــوعه للعمل الحكائى ، ومن أجل ذلك يلاحظ ضآلة العمل الهـــابط بالقياس للعمل الصاعد إذا نظرنا فى مثلث فريتاخ المشهور ،

ولــذا لايحدث التوتر إلا في اللحظات الأخيرة[١] إن الفرق بين الشكل المســرحى ذى الحبكة والشكل المسرحى الخالى من الحبكة بسيط تبعاً لذلــك ، فترابط الحوادث في الشكل المسرحى الخالى من الحبكة يأتى لورودهــا طبقا لتتابعها الزمنى :حدث هذا ثم حدث شئ آخر ثم حدث شئ ثالث ، وهو ما نلاحظه في عدد من المسرحيات موضوع الدراسة ، أما الشكل المسرحى ذو الحبكة - وهو ما نلاحظه في فاوست الجديد وفــى كــل مسرحية من ثلاثية إله إسرائيل على حده - فيجرى طبقا لتسلسل منطقى وليس فقط طبقا لتسلسل زمنى : لقد جرى هذا الحادث ولذا جرى هذا الحادث[٢].

وهــو الأمــر الذى يذكرنا بما قاله فورستر ، وهو يفرق بين العمــل الــروائى والعمل المسرحى : إن عبارة مات الملك ثم ماتت الملكــة قصة ، أما مات الملك فماتت الملكة فحبكة ، لأن الحبكة تقوم علــى أساس من علاقة السبب والنتيجة ، ذلك في أنها تنطوى على الصنعة والاختيار والترتيب والهدف بالإضافة إلى التتابع الزمنى[٣] .

١- يتلخص هرم فريتاخ فى الخطوات التالية : أ - المقدمة
ب - فعل يؤدى إلى تصاعد ج - الذروة
د - فعل يؤدى إلى تخفيف التصاعد هـــ - الحــل . ارجع إلى دراسة فى نظرية الدراما محمد حمدى إبراهيم ص٥٣ وأنطونيو وكليوباترا ص١٦٠

٢ - JL Styan The Elements of Drama p 73 .

٣- د . عــبد الحكيم حسان أنطونيو وكليوباترا ص١٧١ . ويعلق الدكتور مندور على مسرحية أشطر من إبليس مدركا الطابع الحكائى قائلا أن المسرحية تطغى عليها الموهبة

والآن يمكننا أن نتتبع بعيدا عن هذا الإطار الخارجي للشكل المسرحي فـي تـتابعه مجموعة من العناصر التي يتميز بها الشكل المسرحي باعتباره عملا دراميا متميزا عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى ، مما أدركه كتابنا في محاولتهم تأصيل التقاليد المسرحية في أدبنا المعاصر وصولا إلى شكل فني يتلاءم مع العمل المسرحي . وسوف نقتصر على مبدأ التناوب والحركة والحركة المضادة ، وإفشاء سـر العمل المسرحي ، وازدواج الحبكة وتعددها ، باعتبارها أوضح هـذه العناصر ، وأجدرها بالمناقشة في مسرحيات يُواجه فيها الإنسان بالشيطان .

١ - التناوب

يعـد مـبدأ التناوب في ترتيب وقائع العمل المسرحي وتقلبات الصراع فيه من أوضح الأمور التي تلفت النظر في أي بناء درامي ، ويـتلخص هذا المبدأ في وجوب وجود تناوب مستمر بين الارتفاعات والانخفاضـات فـي درجة التوتر وتعاقب بين أجزاء متفاوتة في قوة إثارتهـا هـذا مـن جهة ، ومن جهة ثانية فإن هذا المبدأ معمول به بطريقة أخرى ، فإن البطل وخصمه ، وهو في أعمال كتابنا الشيطان والإنسـان ينـبغي أن يتناوبا الانتصار والهزيمة ، بمعنى أن الحركة

القصصـية ، فيأخذ الكاتب في التدخل لشرح مشاهدها ، وطريقة تتابعها انظر ص١٢١ من كتاب : المسرح النثرى.

والحـــركة المضـــادة ينـــبغى أن تظل مستمرة ليحتفظ العمل الدرامى بقدرته على التأثير فى القارئ .

إن الارتفاعـــات والانخفاضـــات أمر مرغوب فيه فى مثل هذه المســـرحيات التى نواجه فيها بالشيطان وأعماله فوق الطبيعة وقضاياه المثـــيرة للقلـــق ، وقـــد أدرك الحكيم ذلك فإن المشاهد التى نرى فيها الجنى إلى جوار الصياد صيغت فى جو من المرح ، ويمكن المقارنة بيـــن جـــو الجدل ومقارعة الفكرة بالفكرة فى وجود سليمان ، ثم تلك المشـــاهد التى يخلو فيها الصياد إلى الجنى فى جو نشعر فيه بحرارة الكلمـــات إلى جوار تناطح الأفكار . كما أن إيليا فى أيوب حين يخلو بـــنا نحـــن القـــراء وحين يخلو إلى نفسه ، أو حين يحادث الأخرين تكون عباراته بمثابة تهدئة لجو الابتلاء ، لأن إيليا على الأقل يحاول اقناعـــنا بمـــا يحـــدث فى عبارات تكشف عن الجانب الخفى من هذا الابتلاء . وفى فاوست الجديد يقوم حديث واجنر " وأولجا " الخادمين بالمهمة نفسها : فى بداية الفصل الثانى وفى بداية الفصل الأول وبعد أن رأينا فاوست يفسق بمرجريت المزيفة على أنها مرجريت الحقيقية ، يـــدور الحوار بين واجنر وأولجا فى أسلوب المسرح التقليدى الذى نألفـــه بيـــن خادمين ويقوم حديثهما بالمهمة نفسها فى أعقاب اكتشاف فاوســـت للعلاقـــة الشائنه بين مرجريت المزيفة وصديقه بارسلز فى الفصـــل نفسه . ويحدث ذلك أيضا فى أعقاب ممارسة فاوست للجنس

مـــع ايمـــى ردا على ما فعله بارسلز مع مرجريت :

واجنر : أولجا أما زلت مصرة على عقد الزواج ؟

أولجا : تباً لك ، ماذا ؟ تظنني من النساء السهلات ؟

واجنر : بعد كل هذا الذى رأيناه .

أولجا : إنهم يتساهلون فيما يملكون .

واجنر : ونحن ماذا نملك ؟

أولجا : لا نملك شيئا قبل أن نتزوج فإذا تزوجنا ملكنا .

واجنر : ماذا يمنعنا أن نتساهل قبل أن نملك ؟

أولجا :إن التى تتساهل قبل أن تملك لا تملك ابدا .

واجنر :وإذا ملكنا ألا تخشى أن يسرق منا أو يختلس.

أولجا :أما من ناحيتى فيمكنك أن تطمئن.

واجنر :فى مثل هذا الوسط المائج بالفتون.

أولجا : العبرة يا واجنر بالتربية الأولى.

واجنر :ومرجريت سيدتك أين ذهبت تربيتها الأولى ؟

أولجا :هذه استحوذ الشيطان عليها منذ انتزاعها من قلب الدير .

واجنر :وهل هو بعيد عنا أليس مقيما بيننا ؟

أولجا : لا تخف . إنه يهتم بالسادة لا الخدم .

واجنر :مـــن قـــال لـــك لقد وسوس لى ذات ليلة أن أقتحم عليك باب حجرتك .

أولجا :أيها الخبيث إذن لأغلقن على نفسى كل ليلة قبل الليل.

واجنر :أكنت تتركين الباب مفتوحا .

أولجا : كنت أوصده فقط .

واجنر :آه لو كنت أعلم[١] .

أمـــا مبدأ التناوب فيما يحدث بين البطل وخصمه فمن الممكن ملاحظـــته فى جُل المسرحيات ، على اختلاف فى مدى النجاح وقدرة الكاتـــب علـــى المواصــــلة فـــى عبد الشيطان بدا واضحا أن طوبوز وأهرمـــن يتـــبادلان المراكـــز قوة وضعفا ، فى الفصل الأول يستقبل طوبـــوز الشـــيطان أهرمن فى قوة ، لاحظ نسيج العبارات التالية فى حديثه: من أنت (بجفاء) ماذا تريد يا سيدى؟ – كنت تتسمع من الخارج – أرجـــوك إن وقتى لا يسمح – هذا كثير أنت تتجسس – لا فائدة فى هـــذه الكلمات الجوفاء (ساخرا)تسمح لى أن أتشرف بك[٢] . فى مقابل نســـيج عبارات الشيطان :لا تؤاخذانى يا سيدى كلمة واحدة – أرجوك أن تـــأذن لى أولا بالجلوس؛ فإنى متعب – أرجوك ألا تزعج نفسك – ومـــن لا يعـــرف طوبوز العبقرى[٣] . ولاحظ نسيج عبارات أهرمن الأكـــثر قوة بعدها بقليل : كل شئ فى هذه الحياة سراب –(بسرور) أنت توافقنى أيضا لم لا يأخـــذ الناس الأشياء ويتركون الوهـــــــم؟

١– فاوست الجديد الفصل الثانى

٢– عبد الشيطان ٢٣ – ٢٤ – ٢٥ .

٣– عبد الشيطان ٢٣ – ٢٤ – ٢٥ .

- لـــم لا يتركون السراب ؟ - أنت تلومنى على أننى تجسست ولكن انظـــر مـــاذا فعلت ؟ انقذتك من الهلاك وحفظت حياة رجل عبقرى - أكنـــت تريد أن تقضى على نفسك من أجل امرأة-اسمع يا صديقى لقد رأيتها وسمعتك تذكرها ليس فى العالم من يستحق - كل هذا من أجل امرأة - وتريد أن تقتل نفسك - وجّه نفسك وجهة جديدة[١]. وذلك فى مقـــابل نســـيج العبارات التالية من حديث طوبوز المتهالك : ولكنك يا سيدى تدهشنى - صدقت - (متألما) أرجوك أن تترك هذا - إننى أريد أن يجلس معى أحد يكلمنى ولو كان الشيطان[٢] .

ولاحـــظ نســـيج العبارات التالية من الفصل الثانى فى حديث طوبوز : أنت لا تعرف إلا الفاجرات - أولاً تضجرنى قلت لك - دع المجون أنت قذر إنى أحبها-هذا حقد، هذا خبث-ولكن هذه وسيلة غير شـــريفه[٣]. فـــى مقـــابل نسيج هذه العبارات الفصل نفسه على لسان الشـــيطان : الكـــأس يسبب لى سعادة الأمل وحده هو الذى يسعدنى - قربـــت من تحقيق أحلامى - هذه أول بلاد نجحت فيها هذا النجاح - (يضـــربه طوبـــوز على ظهره مباسطا) كل من بأيديهم المال والجاه والـــثروة والعظمـــة فـــى بورانـــيا هـــنا بين هذه الجدران يعبـــدون

١- نفسه : ص ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ .

٢- نفسه : ص ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ .

٣- نفسه : ص ٦٥- ٦٦ - ٦٧ .

الشـيطان[١] .وفـي الفصـل الثالث يبدو التناوب أكثر حدة حين نرى طوبـوز يقول معبرا عن لون من الانتصار على الشيطان : كل شئ حـول الناس يحتاج إلى إصلاح : الطريق المنزل، الطعام ، الملبس، كـل شئ يحتاج إلى دواء : الأجسام والنفوس والعقول[٢] . على حين يبدو الشيطان مقهورا بسبب هذا التواصل العاطفى بين طوبوز وثريا : ولكـنى ضـجرت من هذا الفاجر ومللت فجوره وأحب أن أضع حدا لفساده[٣] . وبعد ذلك بقليل يفسد أهرمن انتصار طوبوز البادى بإظهار أمـان اللعوب التى تطلع ثريا على حقيقة ماضيه الشائن مع النساء ، وهنا قرأنا لطوبوز وهو يسير مضطرباً : كيف أدارى هذه المعصية ؟ أى شـيطان أوحـى إليها بالحضور الآن إلى هنا ؟ أما أهرمن فيبدو منتصرا فيتظاهر بالتألم قائلا هذا سوء ظنك[٤] .

وفـي "فاوست الجديد" يبدو مثل هذا التناوب قوة وضعفا ، فإن فاوسـت الجديـد مـثلا يـرفض فكرة بارسلز التى تقضى بأن يسقى مارجريت شرابا ثم يفسق بها وحين يأتى لوسيفر ويتم التعاقد يقول له فى لهفة : والآن علىّ بمرجريت ، ومرة ثانية يحاول الشيطان أن يثنيه

---

١ - عبد الشيطان ٧٤ - ٧٥ .

٢ - عبد الشيطان ص١٣٥ .

٣ - عبد الشيطان ص١٢٩ .

٤ - عبد الشيطان ص١٣٥ .

عن البحث بكشف علاقة بارسلز بايمى ، ولكنه يثبت قائلا إنه لن يجد فـيها جديدا لم يعرفه من قبل ، ثم سرعان ما يتم التناوب حين يتمكن الشيطان وينتصر فيفسق فاوست بايمى مقابل حل معادلة . ومرة ثالثة يمضـى فاوسـت إلى بحوثه مخاطبا الشيطان للمرة الأولى باسمه : " اسمع يا إبليس " ويتهمه بنبذ الاتفاق ، فهو الأن قوى بهذا الأمل الذى يعلقـه على الكشف العلمى الذى تتحول الصحراء بمقتضاه إلى جنان خضـراء ، ويـتم التناوب بتبادل المراكز حين يعرض عليه الشيطان هيلين ، التى كان يعشقها ، ويحلم بها فى شبابه الأول فيراها فرصة لا تعوض ، ثم نلمح التناوب أيضا حين يرفض فاوست هيلين المتجردة ، ولكنه يبدو ضعيفا أمام الشيطان الذى يلوح له بربات الجمال عشيقات الآلهة ، فيعترف أنه لا يريد ان يموت قبل أن يراهن . ويبدو التناوب أخـيرا حين يظهر الشيطان منتصرا بعد أن فسق بمرجريت ، ولكنه سـرعان ما يبدو مهزوما ، لأنه بذلك خسر الصفقة ، ونقض العهد ، وأعطى فاوست مسوغا للتحلل منه .

ونستطيع أن نتابع بنفس الطريقة التناوب فى صورة خافتة فى سـليمان الحكيم ، وهى أقل ما تكون فى دموع إبليس ، لكى نستخلص

فكــرة عــن الصـــــراع فيهما ، فحين تقل حركة التناوب يكون ذلك مــــؤشــــــرا لهـــــدوء الصراع فى المسرحية[١] .

والملاحظة الأخيرة والهامة على مبدأ التناوب فى المسرحيات أن أحد جانبى الصراع وهو الشيطان يزداد ارتفاعاً بوضوح ، حتى إذا ما وصلنا إلى مرحلة معينة قرب انتهاء العمل المسرحى نجد أنه يأخذ فــى التناقص أمام رد فعل الإنسان –الذى قد يأتى عن طريق ذاتى – وهــو قلــيل كما نرى فى أشطر من إبليس ، أو عن طريق حماية الله للإنسان ، وهو كثير كما حدث فى فاوست الجديد وأيوب ودموع إبليس وإله إسرائيل .

ويمكننا فى يسر كما فعلنا تقسيم الصراع وتناوبه على طرفين همـــا الشــيطان والإنسان ، ومع ذلك فإن النظر إلى التناوب من هذا الجانب قد يبدو مضللا ، إذ لا يمكن أن يكون الأمر كذلك لدى الإنسان الــذى يعــرف حقــيقة الشيطان ، فإنه وإن كان ثم تناوب بين أهرمن

---

١ – والتعليل فى مسرحية سليمان الحكيم ينطبق عليه ما ينطبق على جملة من مسرحيات الحكيم فالصراع بين أفكار وليس بين بشر مثلنا ، وصراع كهذا عادة ما يكون صراعا يحاول جانب فيه أن يثبت صحته ووجاهته ، أو يحاول أن يثبت أنه هو الحقيقة والباقى زيــف ، والقارئ فى مثل هذه الحال لا يكون ملزما بأخذ جانب ضد آخر ولا يتم ذلك مــن خلال التوتر العاطفى كذلك . والتناوب بين فكرة وفكرة ليس فى حرارة التناوب بيــن فعل وفعل كما هو واضح . راجع فى نقد الصراع فى مسرح الحكيم ، .د أحمد عــثمان المصـــادر الكلاسيكية د . عبد العزيز حمودة البناء الدرامى ورد الحكيم على الفريد فرج فى دليل المتفرج .

وطوبوز وسليمان والجنى وفاوست ولوسيفر وعصماء وإبليس الخ فإن ثمة تناويا آخر لا يقل خطورة داخل طوبوز وسليمان والجنى وفاوست وعصـــماء . حقا كان ينبغى أن يعادل الصراع بين الشيطان والإنسان الصـــراع بين الإنسان وذاته وهو ما لم يحدث إلا قليلا ، مما يمكن أن نتتـــبعه فى انتفاضات طوبوز محاولا الفكاك من أسر الشيطان ، ولو كان ذلك مجرد جدل ، كما نستطيع أن نتتبعه فى يقين سليمان من أنه مقـــبل على مخاطرة وفى تناقض فاوست وعصماء وترددهما. ونقول كـــان ينبغى تعميق مثل هذا الجانب خاصة وقد بدا الشيطان جزءاً من ذات الإنسان لدى بعض كتابنا .

٢ ـ الاحتفاظ بسر العمل المسرحى :

ونصـــل الأن إلـــى خاصـــية تمثل عنصرا من عناصر الشكل المســـرحى بعـــيدا عـــن متابعة الإطار الثلاثى الخارجى بالتفاعل مع العناصـــر الداخلـــية لهذا الشكل وتتعلق هذه الخاصية بالاحتفاظ بسر العمل الدرامى أو إفشائه ، وتبدو أهمية مناقشة هذه الخاصية فى أننا- نحـــن قـــراء المسرحيات موضوع الدراسة- العارفون بما يترسب فى أذهانـــنا عن مصائر العلاقة بين الشيطان والإنسان البطل هو الجاهل على نحو من الأنحاء .

تبدأ علاقتنا فى المسرحية اليونانية بالبطل وهو العارف ونحن الجاهلون ،فيبدو البطل منذ البداية مبيتاً النية ، وعاقداً العزم ، وعارفا بالمصـــير ، أمـــا نحن فلا نعرف ما يدور برأسه ، وما هو مقدم عليه

وأى مصـــير ســـيلقى . وجهلنا بما يعرف البطل هو الذى يشدنا إلى المسرحية ، وكذلك الطريقة التى نعرف فيها بالتدرج مع نمو الحدث ، بحيـــث تتكشـــف الأحداث تدريجيا لا دفعة واحدة . واستطاع الكاتب الإغـــريقى أن يـــتم ذلك أيضا بصورة عكسية ، حين نكون العارفين والـــبطل هـــو الجـــاهل ، بل ربما كان جاهلا يدعى العلم كأوديب . والكاتب فى مثل هذه الحال يتحدى قرّاءه قائلا : إن كان ما يشدكم إلى فنى أنكم لا تعرفون وترغبون فى المعرفة فها أنتم عالمون بما يجهله بطلى ، ومع ذلك فلن يغيب انتباهكم عنه لحظة[1] .

وهـــذا مـــا عبر عنه فرجسون حين يقول إن فضيلة سوفكليس وبخاصـــة فـــى عرضـــه للأسطورة هى محافظته على سرها النهائى بالتركيز على الإنسان التراجيدى فى مستوى دون أى تعقل ، أو سابق على أى تعقل كائنا ما كان .. ثم تنظيمه لعقدة المسرحية تنظيما يجعلنا نـــرى الفعـــل والحـــركة وقـــد سلطت عليهما الأضواء من كثير من الجوانـــب فى آن واحد ، ومحافظة سوفكليس على سر المأساة النهائى هـــى الـــتى تحـــتفظ للمسرحية بهذا الإيقاع التراجيدى للفعل الذى هو جوهر المسرحية أو مضمونها الروحى[2].

---

[1]– راجـــع مسرحيتى ميديا وأوديب على التوالى وانظر للمزيد من التفاصيل المسرحية اليونانـــية – د . محمـــد صـــقر خفاجـــة ، والدراما اليونانية – كمال ممدوح حمدى ، والتراجيديا الشكسبيرية لبرادلى .

[2]– فرجسون – فكرة المسرح ص١٦ .

أمـــا الكلاســـيكيون فإنهم يتخذون لهذا السبيل طريقا آخر فى غايـــة البساطة وإن كان فى غاية الصعوبة الفنية ، فراسين مثلا يكتم عـــن أحـــد شخوصه الثلاثة او غير واحد منهم حتى نهاية المسرحية جزءا حاسما من حقائق موقفه وبهذا يجبرهم جميعا على الجرى وراء كل إمكان منطقى ، وعلى الدق على باب كل مظنة من الأمل والقنوط ، فـــلا الموقف من أساسه يتغير ، ولا مبادئ الشـــــخوص تتحول ، ومع ذلك تنتقل الحقائق المعروفة كما تنتقل القطع على رقعة الشطرنج[١] .

والملاحظـــة العامة على أعمال كتابنا كما أشرنا هى أننا نحن العـــارفون والـــبطل الإنسان هو الجاهل على نحو من الأنحاء ، فنحن القـــراء المســـلمين نعرف حقيقة محالفة الشيطان وعقباها ونحتفظ فى مخيلتنا بصور شتى لسوء عاقبة من قدر للشيطان أن يجد إليه سبيلا ، ولذلك نعرف أن طوبوز ما دام قد تعاقد مع الشيطان فإنه يضع لنفسه طـــريقا للهـــلاك ، نستشـــف ذلك أيضا من إفشاء الكاتب لسر العمل المسرحى من خلال الآية التى صدرت بها المسرحية **{ومن يعش عن ذكـــر الرحمن نقيض له شيطانا فهو له قرين ، وإنـهم ليصدونـهم عن السبيل ويحسبون أنـهم مهتدون حتى إذا جاءنا قال ياليت بينى وبينك بعد المشرقين فبئس القرين}**[٢] كما نعرف أن سليمان حين يعتمد على

١- المرجع نفسه ص١١٢ .

٢- سورة آيه .

الجـنى يكـون قد تخلى عن نبوته ، وأن فاوست الجديد (والمسرحية أيضـا مصدرة بآية تبعث الأمل فيمن يواجه الشيطان) حين يتعاقد مع الشـيطان طلبا للمعرفة الشاملة أخطأ الطريق ، وأن شياطين تيمور لا يمكـن أن يفلحوا فى نشر الفضيلة ونعرف من دون أيوب أن الله قبل فـيه تحدى الشيطان ، فلا بد ان ينتصر وهكذا فى كل علاقة تقوم بين الشيطان والإنسان نعرفها نحن وإن جهلها البطل أو ظل على جهله أو ثاب إلى رشده أو أعانة الله .

وهـنا يـبرز سؤال هام : إذا كانت معرفتنا بالبطل تبدأ حيث ينبغى أن تنتهى فما الذى يشدنا إلى العمل المسرحى ؟ إن الإجابة عن هـذا السـؤال تضـعنا فى مواجهة المعادلة الصعبة التى ينبغى على الكاتـب المسـرحى أن يتهيأ لها : المعرفة هى الجهل على نحو من الأنحـاء .فنحن نعرف حقا أن من يتحالف مع الشيطان يكون مصيره إلى ضياع فإذا ثبت فبسلطان ، ولكنها معرفة ناقصة لإننا لا نعلم لماذا حـدث الـتعاقد وكيف تم ؟ وتلك هى مهمة الكاتب الذى يحرص على تقديـم إجابـة مقـنعة من خلال تركيب مسرحيته ، وإلا فإن القارئ معـرض للانصراف عن متابعة قراءة المسرحية إذا كان يعرف سلفاً مصـير مثل هذه العلاقة فى حالتى القوة والضعف . والكاتب المجيد تـبعا لذلك هو الذى يؤكد لنا ومن خلال ترتيبه للوقائع وتصوره لها أنـنا نعـرف أن .. ولا نعرف كيف ، ليظل الوتر الدرامى مشدودا .

وفى هذه الحال فإن معرفتنا نصف معرفة أو معرفة كاملة ، والمعرفة الناقصة جهل ، إذن فنحن-العارفين- جهلاء على نحو من الأنحاء[١] .

والسبيل الوحيد المطروح أمام كاتبنا وهو يعرض لمثل هذه العلاقة أن يتجنب تصوير صراع بين حق واضح وباطل واضح كما فعل فتحى رضوان، حيث بدا لديه حق واضح يمثله الإنسان وباطل واضح يمثله الشيطان ، ونقول إن السبيل الوحيد المطروح هو أن نواجه بصراع بين حق واضح وحق ظاهرى بل إن الكاتب يبلغ درجة من الإجادة إذا تركنا لحظات لا نعرف أيهما نختار هل نسمع طوبوز وهو يقول للشيطان فى حق واضح "إن للإنسان فضائل لا تقدر على إنكارها ، ولكنك لا تنسى أنه فُضّل عليك ، وأنك أمرت بالسجود له ، فتغلب عليك الحقد والحسد ، ولا تريد أن تسلم له بأنه يعرف ما لا تعرف لقد عرف الأسماء كلها ، عرف أسرار الطبيعة ، تعمق فى فهم أسرار الحياة ، حرر عقله وضميره من الجهالة والخرافة " . أم نسمع للشيطان الذى ردد قبل ذلك فى حق ظاهرى " هكذا الإنسان دائما يسعى لمعرفة الأسماء ولا يقنع إلا بالاسماء ، ويعيش دائما بالأسماء إذا أعطيت له الأسماء انتهى كل شئ ، يقنع بالترك والحرمان والألم إذا أطلق عليها أسماء ظريفة يقنع بالموت جوعا إذا خدع بالاسم"؟[٢]

---

١ - راجع دراسة فى نظرية الدراما محمد حمدى إبراهيم ص ٧٢-٧٩ وانظر الدراما اليونانية - كمال ممدوح حمدى ص ٤٥-٤٦ .

٢- عبد الشيطان ص٣٥ - ٥٧ .

وهـل نسمع للحق الواضح أم للحق الظاهرى فى الحوار التالى ومثله كثير في فاوست الجديد ؟

فاوسـت : لن يهدأ لى بال حتى يكون فى مستطاع كل إنسان أن يرى الحقيقة الكبرى فى كل حين .

بارسلز : وما شأنك بالناس لعلهم لا يريدون أن يروها .

فاوست : عليهم أن يروها ليعرفوا الغاية من وجودهم .

بارسلز : لعلهم لا يريدون أن يعرفوا الغاية من وجودهم .

فاوست : بل فى قلب كل إنسان حنين إلى معرفة ذلك .

بارسلز : فهل عرفت أنت الغاية من وجودك ؟

فاوست : نعم .

بارسلز : ما هى ؟

فاوست : أن أعرف الله وأحبه وأعبده .

بارسلز : ماذا تريد بعد ؟

فاوست : أن أعرفه عن طريق العلم ، ليتسنى للناس جميعا أن يعرفوه ، فيعيشوا فى حب وسلام .

بارسلز : لا تخـادع نفسك يا فاوست أنت تعلم أن لا حب ولا سلام فى هذا العالم .

فاوست : إن لم يكونا موجودين فعلينا أن نوجدهما .

بارسلز : تذكـر أنـك لم تستطع أن تجد قلبا واحدا يحبك حتى مرجريت

فاوست : كلا. لا تذكر لى تلك الخائنة

بارسلز : لا .. يجب أن تذكرها دائما حتى لا تخدعك المظاهر هـل كان يخطر ببالك قط إذ كنت تعبدها وتقدسها أن لهـا عشـيقا من جيرانها وأنها ما لجأت إلى الدير إلا لتستر فضيحتها معه[١] .

وهـل نسمع للحق الواضح فى قول سليمان : " قد يسهل عليك فتح كنز من الكنوز أو حصن أو طلسم من الطلاسم لكن ... القلب " . أم للحـق الظاهـرى فـى قول الجنى :ليس أعسر منالاً من غيره يا مولاى[٢] .

وهـل نسمع للحق الواضح أم للحق الظاهرى فيما يدور من حوار بين موسى وإبليس فى الحية من ثلاثية إلة إسرائيل وقد علم موسى ضعف نفوس قومه:

إبليس : كنت تدعونى آنفا .

موسى : كذبت . كنت أدعو الله ربى .

إبليس : فهل أجابك .

موسى : لعنة الله عليك اذهب عنى

١- فاوست الجديد الفصل الثالث .

٢ - سليمان الحكيم ص٧٩ - ٨٠ .

إبلــيس : عز عليّ يا موسى أن تدعو من لا يسمعك وتترك من يسمعك[١] .

ولسـنا فـي حاجـة بعد أن نؤكد على تلك الأجزاء التى يبدو فيها الكاتب متعمداً لتقديم الحق الواضح وجها لوجه مع الحق الظاهرى هى أكثر أجزاء العمـل الدرامى حرارة وأقربها إلى طبيعة الموضوع .

وهكـذا استطاع كاتبنا أن يتغلب على تقديم حق واضح وباطل واضـح بهذه الكيفية التى قد تجعلنا لحظات مع تلفيق الشيطان وتخييله وبعثه للآمال، نتخيل أن ما يقوله هو الحق وإن هو إلا باطل وغرور ، وأن الكاتـب فـى هذه الحال يدرك مدى قلقنا إلى المعرفة ، ويستفيد بخـبرته عنا نحن القراء كل الفائدة فلا يعطينا ما نشاء هكذا ببساطة ، ولكـنه لابد أن يجعلنا نعانى قبل الوصول ، دافعا بنا إلى نهاية الدرب عـبر مسارب ومتاهات ورحلة شك طويلة ، إنه لا يتملق ذكاءنا الذى قـد يوجد ولكنه يضع نفسه فى منازلة معنا من خلال تحد سافر وليس من خلال تزلّف رخيص[٢] .

٣ ـ إزدواج الحبكة وتعدد الخطوط الدرامية :

١- إلة إسرائيل ٥٩ - ٦٠ .

٢- الدراما اليونانية ص٤٣

وقـد لجأ كاتبنا أيضا إلى تقديم أكثر من خط درامى فى العمل المسرحى. فى عبد الشيطان ، بالإضافة إلى الخط الرئيسى يوجد خط كلـدى المحـتقر للعلـم ، وقدرى الذى يواصل جهاده العلمى ، وفى سـليمان الحكيم يوجد الصياد والجارية ، وبلقيس ومنذر ، وفى أشطر مـن إبليس يوجد سبائك وهلاهيل ، وفى دموع إبليس يوجد خط ساهر وأم السـعد ، وفى فاوست الجديد بارسلز إيمى الشيطان ، وفى أيوب تتعدد الخطوط : الجارية وبلدد ، وإيليا وخمره ، ومادى وحريته . وقد نسارع ونقول : إن إزدواج الحبكة وتعدد الخطوط من أعمال المسرح الإليزابثى الذى يمثله شكسبير فى قمة الأداء فى الملك لير ، وقد نؤكد ذلـك بمدى اتصال كتابنا بشكسبير بدءاً بشوقى رائد الأدب المسرحى لديـنا ، وقد نلاحظ أن ازدواج الحبكة له مكان فى المسرح الكلاسيكى محكوم بما سمى فيه وحده الحدث ، فقد فسر كورنى مثلا وحدة الحدث علـى نحـو فريد ، حين أشار أنه يجب أن يقصد به وحدة الخطر أو وحـدة العقبة فتتعدد الأحداث الجزئية للشخصيات على شرط أن يكون واحـد منها كاملا ، والآخر غير كامل ولكن له وظيفة فنية هى توكيد الحـدث الأول ، وإظهـار السمات النفسية للشخصيات[1] وقد نؤكد أن شكسبير ومعاصريه استثمروا قيود الإخراج المسرحى التى لا تسمح ، مع اتساع رقعة الأحداث وامتداد زمن العرض ، بوجود البطل والبطلة

---

[1] – انظـر برادلى– التراجيديا الشكسبيرية ود . عبد الحكيم حسان–أنطونيو وكليوباترا ص٣٠٩ ود محمد غنيمى هلال–النقد الأدبى الحديث ص٥٥٠ .

طــوال العرض ، فأحكموا الصلة بين الخط الرئيسى والخط الفرعى ، كمــا نؤكــد ارتباط الازدواج فى المسرح الكلاسيكى ، الذى يأتى فى أضــيق الحدود بوحدة العقبة أو الخطر كما لاحظنا. ولكنا مع ذلك كله نميل إلى أن صياغة الحبكة المزدوجة وتعدد الخطوط فى أعمال كتابنا لا تــأتى فقط من التأثر بالدراما الغربية وحدها وإنما وجنباً إلى جنب مــن التأثر بتراثنا القصصى القديم ، والذى تسير فيه إلى جانب الخــط الدرامــى الرئيسى خطوط درامية صغيرة. إن أبسط مراجعة للسير الشعبية .تؤكد وجود خطوط صغيرة إلى جانب الخط الكبير الذى تأخذ السيرة عنوانه .

إن صياغة كتابنا للحبكة المزدوجة وتعدد الخطوط خير دليل علــى مــثل هذه الثنائية فى تفهم الشكل المسرحى عن التراث العربى والــثقافة الغربــية ،وربما كانت مثل هذه الثنائية سببا فى تفاوت مدى الــنجاح الــذى أحرزه كتابنا فى المداخلة بين الخط الرئيسى والخط الفرعى بحيث يبدوان خطا واحدا.

فــى عــبد " الشيطان " بدا واضحا منذ البداية أن الكاتب يعنى بالمقابلــة التى تضىء جوانب من أزمة البطل وتمده بمسوغ لموقفه ، فها هو وضع حياته من أجل العلم ، ولكنه حرم من سادى ، على حين استطاع كلدى أن يفوز بها ، وهوالذى يقول له " كنت دائما تحب لعب

الكرة بقدر محبتك للقراءة[1] . وهناك خط ثان يدعم هذه المقابلة نفسها ، وهو خط قدرى ثريا ، فقد كان قدرى ذهنا متوقدا ، ونفسا حساسة ، وعالما استطاع أن يصل إلى اختراع يستطيع بمقتضاه أن يسخر أشعة الشـــمس لتولــيد الكهرباء ، ولكنه لا يستطيع أن يتطلع إلى ثريا التى أحــبها لأنهـــا تركــب الخيل ، وتشترك فى الجمعيات ، وتخطب فى الحفـــلات ، وتحــب التصــفيق ، وكانت الفرصة مواتية لتعميق خط الصـــراع الرئيســى مــن خلال هذه المقابلة ن ولكن الكاتب آثر أن تظــل سادى بعيدة عن الأحداث وكذلك ثريا حتى يأتيا طوبوز الأولى : ليخونها فى زوجها كلدى ، والثانية لينزعها من حبيبها قدرى ، وهو ما حدث فى الفصل الثالث ، وبهذه الكيفية ضاع الخط الفرعى الذى كان من شأنه إضفاء طابع الحركة على الجزء الثانى من الفصل الأول والفصل الثانى برمته وجزء كبير من الفصل الثالث .

وفــى ســليمان الحكيم استخدام جيد لتعدد الخطوط فإلى جانب الخــط الرئيســى سليمان الجنى بلقيس ، الذى يمثل الصراع بين القوة والحكمــة ، يــبدو خــط فرعى لم يأت عفويا فإن بلقيس هى الأخرى ودون شيطان ، وعن طريق إحساسها بأنها امرأة جميلة ، وملكة قوية تحــاول أن تنتزع قلب أسيرها منذر ، ولما تفلح ، ثم يأتى خط ثان

---

[1] - عبد الشيطان ص٨ .

معاكس فإن الصياد البسيط كان قادرا على استبقاء الجارية التى رزق بها ، ولكنه تركها حين اعترفت له بأنها معلقة بقلب رجل آخر .

وتبدو الثنائية التى تحدثنا عنها آنفا فى وعى الحكيم بمدى الترابط الذى ينبغى أن يظل قائما بين الخط الرئيسى والخطوط الفرعية من جهة ، وفى طريقة صياغته لهذا الخط الفرعى أو ذاك فى أسلوب الحكاية دفعة واحدة ، وكما نقرأ فى ألف ليلة وليلة بالتمام من جهة ثانية . ويمكن الرجوع إلى قصة الصياد والجارية فى المسرحية من ص٧٥ إلى ص٧٧ . وليس التعبير "قصة" إلا تعبير الحكيم نفسه يقول "تلك قصة لو كتبت بالإبر على مآقى البصر لكانت عبرة لمن اعتبر"[١]

وفى " أشطر من إبليس " تقوم الحكاية الفرعية (حب سبائك الجنى النبيل لهلاهيل زعيمة الطبقة الفقيرة) بخدمة الخط الرئيسى للمسرحية ، وليست لمجرد الترف العاطفى ، وقد فشلت هذه العلاقة التى تقوم على المصالح المتضارية بين طبقة النبلاء وطبقة الفقراء ، كما فشلت مهمة الشياطين فى الدعوة للخير . وفى فاوست الجديد بالإضافة إلى خط فاوست مرجريت الشيطان الرئيسى هناك خط فرعى يخدمه بعمق وفى اتجاه معاكس هو خط بارسلز ايمى الشيطان . وجنبا إلى جنب خط الخادمين واجنر وأولجا ، وهو خط

---

[١]- سليمان الحكيم ص٧٥ والعبارة مع ذلك منقولة برمتها من ألف ليلة وليلة لم يدخل عليها الحكيم أدنى تغيير .

يصـــاحب الأحـــداث الرئيسية ويلقى بكثير من الضوء عليها ، ويبدو باكثير مجيدا فى تلك اللحظات التى يجعلنا فيها نضع عينا على فاوست والأخـــرى على بارسلز وعيناً على مرجريت وأخرى على إيمىحتى نتهـــيأ لقـــبول كـــل من فاوست أو بارسلز ، كما يبدو مجيدا فى تلك اللحظـــات التى يظهر فيها "واجنر" إلى جانب " أولجا " فى أعقاب أو قبيل وقوع الحوادث في سلاسة وبساطة . وفى هذا كله تبدو الخطوط جمـــيعها مـــترابطة وكأنها خط واحد ، ولذلك يعد البناء الدرامى فى فاوســـت الجديـــد مـــن هـــذه الجهة أفضل نماذج ترابط الخطوط فى المسرحيات موضوع الدراسة .

ويمكـــن أن يقـــال عن محاولة فاروق خورشيد فى أيوب إنها أوضـــح نمـــوذج للثنائـــية التى أشرنا إليها ، فعلى حين جاء الإطار الغـــرامى لخـــط الجاريـــة بلـــدد زوج أيوب بعيدا عن الخط الرئيسى للصراع فى المسرحية بين الإنسان والشيطان جاء ايليا وخمره ، وفى الوقت المناسب دائما للكشف عن الغموض الذى يحيط الحدث الرئيسى ، وكمـــا سوف نشير بعد ذلك فإن إيليا كان لسان حال المؤلف المحكم دراميا . وبقدر ما فى خط مادى العبد الباحث عن الحرية من غموض بقـــدر مـــا كـــان فـــيه من إضاءة لعالم القيود الذى يبدو للإنسان فى المسرحية ، ولذلك فليس غريبا أن يلازم مادى دون عبيد أيوب ، سيده أيـــوب فى آلامه ، وأن يقتل هو دون غيره بلدد شيطان الإنس ، وأن

تقســيمه إلى سلسلة من المناظر إلى مسرحية المناظر المتتابعة ، وكان باكثــير يحتذى هذا اللون من الشكل المسرحى ، كما عرفه فى مسرحية المــراعى الخضــر للكاتب الأمريكى مارك كوناللى فهى تحتوى على ثمانــية عشــر منظرا ، وهذا فى الغالب حين يكون الموضوع تاريخيا متسلسلا[١] .

ولا نحســب أحدا من كتابنا لجأ إلى مثل هذا اللون حتى باكثير نفسه لم يعد إليه مرة أخرى ، وإن كان لنا أن نعترف أن كل جــزء من الثلاثية يمكن أن يعد عملا دراميا قائما بذاته ، كما يشير باكثير نفسه ، كما تعاملنا نحن مع المسرحية فى هذه الدراسة[٢] .

أمــا الشــكل المســرحى فى أيوب فهو يتسق مع المراحل التى تحــدث عنها فاروق خورشيد وهو يرصد التركيب الفنى للسيرة الشعبية وعلــى ذلــك فإن الشكل المسرحى فى أيوب يعد تمثلا للتراث العربى ممثلا فى السيرة الشعبية التى تبدأ بالحكى الأسطورى ثم العمل الدرامى ثــم العمل الملحمى على التوالى وعلى ذلك يلاحظ القارئ بذور السرد والنمو التدريجى للأشخاص فى الجزء الأول من المسرحية ، كما يلاحظ خــط النمطية فى الجزء نفسه ، أما المرحلة الدرامية فإن التركيز على البطل وهو أيوب واضح فيها تماما كما يحدث فى السيرة الشعبية ، وهو

١- باكثير المسرحية من خلال تجاربى ص ٦٥ .

٢- باكثير مقال بعنوان مسرحيتى القادمة الأدب -فبراير ١٩٥٩م وراجع مديحة عواد فى رسالتها مسرح باكثير ص٢٩٣ .

وعلـــى ذلك فإن الشكل المسرحى فى أيوب يعد تمثلا للتراث العربى ممـــثلا فـــى الســـيرة الشعبية التى تبدأ بالحكى الأسطورى ثم العمل الدرامى ثم العمل الملحمى على التوالى وعلى ذلك يلاحظ القارئ بذور الســـرد والنمو التدريجى للأشخاص فى الجزء الأول من المسرحية ، كمـــا يلاحظ خط النمطية فى الجزء نفسه ، أما المرحلة الدرامية فإن التركيز على البطل وهو أيوب واضح فيها تماما كما يحدث فى السيرة الشـــعبية ، وهو الجزء الذى يموج بالحركة ، وفى الجزء الملحمى من المســـرحية يلاحظ توظيف الكاتب الأحداث لخدمة قضايا الإنسان ومن ثم يعود إلى النمطية التى لاحظناها فى المرحلة الأولى[١] .

والواقع أن موقف فاروق خورشيد من قضية الشكل المسرحى الذى طالما أفصح عنه فى كتاباته ، يدحض القول بأن مسرحية "أيوب" كتبت تحت تأثير مسرح بريخيت الملحمى ، وإن أبسط نظرة فى تقسيم فـــاروق خورشـــيد لمسرحيته تؤكد صلته بالتركيب الدرامى الملحمى للسيرة الشعبية[٢] .

١- فاروق خورشيد السير الشعبية ص٥٨ .

٢- راجع رأى د . عبد الغفار مكاوى القائل بتأثر فاروق خورشيد بمسرح بريخت الملحمى ص٧٦.

الفصل الثانى

تصوير الشخصيات

لا تكــون الشخصيات كماً منعزلا عن غيره من عناصر العمل الدرامى فإن تداخــل عناصر العمل الدرامى يجعل فهم أى عنصر متوقفا على الآخر . وعندما يــنظر القارئ فى بناء درامى يتأمله ، ويحاول اكتشاف مقوماته الرئيسية ، ينمو فــى ذهنه حكم ما ، ويتم ذلك كله من خلال علاقة مستمرة لا ندركها سريعا فى أغلب الأحيان ، تربطنا بالعمل الفنى ، قد تفتر هذه العلاقة حتى لا تعدو أن تكون أكــثر مــن إحســاس بالرضا أو عدم الرضا تجاه ما يجرى من أحداث مجملة ، ولكــنها أيضــا وفى مرحلة تالية للإحساس بالحدث تكون علاقة قوية تدخل فيها العاطفــة مع وضوح معالم الشخصيات ، لأننا نحب أن نعيش مع شخصيات أكثر من حبنا للعيش مع الأحداث ، فقد تكون للأحداث بما تحمله من أفكار وقدرة على الإدهــاش تأثيرها علينا نحن القراء ، وقد يحمل الحدث أصول قصة أو " حدوتة " تثير الفضول وتدعو إلى الاهتمام ومحاولة رصد ما تشى به من أفكار ، غير أن تلــك الاهتمامات لا تلتقى بنا بقوة إلا عن طريق طراز من البشر لهم القدرة على إقناعنــا ، " وهكذا نجد أنه بينما قد نصاب بالدهشة إزاء غرابة أو جدة حادث ما ، ســواء كــان ذلــك فــى الحياة أم فى الفن ، إلا أننا نجد أنفسنا مدفوعين إلى الاستفســار عن نوع الأشخاص الذين ارتبطوا بهذا الحادث وبعد أن نعرف شيئا عن طبيعة هؤلاء الأشخاص يبدأ هذا الحادث فى إثارة سلسلة معقدة من المشاعر والعواطف والقيــم تعطى للحادث أهميته "[١]

[١] – ميليــت وبنــتلى : فــن المسرحية ٤٤٠ ويرى بعض النقاد أن الشخصيات أهم من مشاكلها وأكثر أهمية من الحبكة ، حتى إن الإنسان إذا سأل نفسه عما يبقى فى ذهنه عن عمــل درامــى له قــيمة لوجــد أن الشخصــيات هى التى تعيش مدة طويلة ، بكل ما للأشخاص الحقيقية من كيان وحيوية ، أما الحبكة فإنها تكون حينذاك قد خفتت فى ظلال الماضى . حسين رامز . الدراما بين النظرية والتطبيق ٣٣٥ .

ومعـــنى ذلـــك أن طـــريقة تصوير الشخصيات تعطى الحادث أهميـــته الـــتى يقصد إليها الكاتب قبل كل شئ ، ومن ثم يقال بحق إن الكاتـــب الدرامى الذى يبنى شخصياته جيدا يظل مقروءاً يسعى الناس إلى فنه . ولقد تعلم الكاتب المسرحى درسا-ربما كان أرسطو أول من لقنه إياه-مؤداه أن المسرحية ليست هى الحياة ، وأن الحياة ليست هى المســـرحية ، ولـــذا فعليه أن ينتقى ويجرد حتى يعطى للحدث ، الذى ربمـــا يشـــاركه فى بنائه كثيرون قيمته، مع مجموعة من الشخصيات لابد أن تصير معرفتنا بهم أكثر من معرفتنا لأناس نعاشرهم فى الحياة اليومية . .

وكاتبـــنا فى تفهمه لذلك قد يتناسى لبعض الوقت أن الحياة فى حقيقـــتها وجوهرها باتساعها وعدم تناهيها لا يمكن عرضها فى عمل أدبـــى إلا نسبيا ، فطبيعة الخلق الفنى تقوم على أساس قدرة الصورة النســـبية غـــير الكاملة الموجودة فى العمل الأدبى على أن تظهر فى صـــورة الحـــياة نفسها ، بل وفى شكل أرفع وأكثر جدة وتركيزا من الحقـــيقة الموضوعية[1] . ومن أجل ذلك نراه حريصا على أن يحشد حـــول الشخصـــية قدرا من المعلومات والحوادث الخارجية التى تفقد العمـــل المسرحى خاصية طالما تحدث عنها النقاد بدءا بأرسطو ، وها -

للأشـــخاص الحقيقـــية من كيان وحيوية ، أما الحبكة فإنها تكون حينذاك قد خفتت فى ظلال الماضى . حسين رامز . الدراما بين النظرية والتطبيق ٣٣٥ .

[1]- د . عبد الحكيم حسان أنطونيو وكليوباترا ص١١١ .

هو جورج لوكاتش يفرق بين شمول الموضوعات فى الرواية وشمول الحركة فى المأساة ، وعلينا أن نعى أن عنصر القص والرواية أصيل لـــدى كاتبـــنا يفرضـــه التراث عليه بقوة فينسيه لبعض الوقت أصول الدراما التى ثــقــفها حديثا . فالرواية فيما يرى لوكاتش تتطلب شمول الموضـــوعات التى يخلقها الكاتب من أجل ربط العمل الأدبى بالمحيط الخـــارجى ، أما المأساة فإنها تتطلب أول ما تتطلب شمول الحركة ، ففكرة الشمول فيها تتركز حول مركز ثابت هو الصراع الدرامى[1] .

ولهذا يرفض القارئ على سبيل المثال اتجاه فتحى رضوان فى بـــناء شخصـــياته جملـــة لميله إلى القص والرواية ، ويناقش فاروق خورشـــيد حيـــن يصر على حشد من المعلومات والحوادث يحيط بها أيـــوب وبلدد والجارية ، ويأبى أن يستعرض الحكيم معلوماته الطريفة وحكاياتـــه الغريبة على لسان الصياد ، وليس من اليسير الآن أن نتتبع الشخصـــيات الـــواردة فى المسرحيات موضوع الدراسة ، لنرى مدى تحقـــق خواص الإيجاز والتركيز وموضوعية العرض ، تلك الخواص التى يجمع النقاد على تمثلها فى الشخصية الدرامية ، ولذا كان لابد من

١- الإيجـــاز والتركـــيز خاصيتان يتفق عليهما النقاد وأن اختلفت عباراتهم فإن ميليت وبنـــتلى مـــثلا يفضـــلان مصطلح الانتقاء والتبسيط والتجريد . انظـــــر أنطونيو وكليوباتـــــــــــرا ص١١٣- ١١٤ وفى المسرحية ٤٤٠.

الاقتصـــار على النماذج الدالة من بين هذه الشخصيات على موضوع الدراسة ، وأقربها لذلك من مركز الصراع بين الإنسان والشيطان[1].

١- فاوست الجديد

لســنا فــى حاجة الى القول أن باكثير استعان فى إقامة البناء الخارجى لشخصية فاوست الجديد بما ورد فى التراث الدرامى الغربى عنه، لا نقول عند جوته أومارلو وحدهما ، ولكن عند غيرهما كذلك ، ومــع ذلــك فإنــه يحاول أن يقدم لنا شخصية تقسم بالكتاب المقدس ، وتتحرك فى إطار الكنيسة ، ومجتمع تفوح فيه رائحة أوربا فى عصر النهضــة ومجتمع عربى مسلم فى الوقت ذاته . غاية ما فى الأمر أن خاصــيتى الإيجاز والتركيز كانتا مواتيتين لباكثير فأمامه جوته الذى توســع فــى رســم شخصية فاوست ، وحملها ما تنوء به من حوادث وفلسفات ووقائع تاريخية ففقدت قدراً كبيراً من الدرامية ، وأمامه مارلو الذى قدم خلال فاوست شخصية درامية مازالت تقف من حيث الصنعة المســرحية فــى مقدمــة نظائرها ممن يحملون الاسم نفسه ، وأمامه فاوست بول فاليرى وتمثله للعالم الغربى المعاصر والخارج من أبواب الحرب العالمية الكبرى ، وأمامه تجربة مواطنه "محمد فريد أبو حديد" وإشارته فى ثنايا مسرحيته أنه مؤلف فاوسطوس الجديد وأمامه فضلا عــن ذلــك كلــه تجارب لها قيمتها وجدتها كما فعل يوجين أونيل فى مســرحيتى "أيــام بــلا نهايــة" "والإله الكبير براون" ، تاركا الإطار

---

[1] – د . عبد الحكيم حسان–أنطونيو وكليوباترا ص ١١٠–١١١ .

التقليدى للصراع بين الإنسان والشيطان معتقدا فى وجود الشيطان داخل الإنسان جزءا من ذاته .

ومع اعترافنا بأن كثرة المصادر قد توقع الكاتب فى اضطراب فإن فاوست باكثير الجديد جاء شخصية جامعة بين الإيجاز والتركيز أما ما فيها من اضطراب فإن مرده تهيب باكثير البدء فى خلق شخصية يكون مسئولا عنها ، وتلك فى ظننا مزالق معارضة الأعمال الدرامية القديمة[1] .

وتتجلى خاصية التركيز واضحة فى العرض التمهيدى ، فإن فاوست عالم يعيش فى معمل " ينبئ بعدم وجود سيدة " ولعلها إشارة مبكرة إلى دور المرأة فى قضية فاوست ، فهو عالم باحث له سمت العلماء يعيش فى جفاف الحياة العلمية والثقافية ، حين يفتقد صاحبها قدرا من الإحساس الإنسانى يتمثل فى امرأة وتتجلى خاصية أخرى فى فاوست الجديد نلمحها من خلال المنولوج الطويل الذى بدأت به المسرحية ، فهو ضعيف الإرادة ، سلبى ، انطوائى ، وما ذلك إلا

[1] -هذا ما لاحظه الدكتور مندور فهو يرى أن بناء مسرحيات باكثير وتصويره للشخصيات قد يدل على ذكاء ومهارة وتفنن ، ولكنه لا يدل على قوة الخيال وعلى القدرة على بناء الأحداث بناء جبريا ... وربما كانت هذه الصعوبة هى التى اضطرت أديبنا فى أول عهده بالأدب إلى أن يتلمس في الأساطير والتاريخ هياكل معدة لمسرحياته وقصصه الأولى ، أو على الأقل مادة أولية لها ارجع إلى : فى المسرح المصرى المعاصر ص١١٠ . ولعل ضعف الخيال الذى يشير إليه الدكتور مندور هو الذى جعل باكثير فى أخريات أيامه يعود إلى اللجوء إلى الإطار الخارجى التقليدى لدراما فاوست الغربية ، على الرغم من تجاوز بعض التجارب الدرامية الغربية والعربية لهذا الإطار التقليدى بنجاح .

لضـعف إيمانه الذى بدا واضحا ، فى ثورته على حكمة الله وعدله ، وعلـى وصفه العالم بأنه سخيف ، فهو ضعف إيمان وخواء روحى ، ولـيس إلحادا كما بدا لبعض الباحثين[١] وسوف نجد أن هذه الصفات وراء تعاقده مع الشيطان أما تردده فوراء المماطلة فى الانتحار ثلاث مـرات ، فهـو يكتشف فى فترة مبكرة أن تجربته مع الشيطان غير مجديـة ، كمـا نعرف من حديثه لبارسلز المفتون بالشيطان " هذا ما يخـيل إليك استفد من تجربتى خير لك ، إذا استطعت أن تستمتع بكل شـئ لم تستطع أن تستمتع بشئ . وهو فى تناقضه يمثل الإنسان فهو إلـى إيمانه المزعزع يقول عن الوجود " لا تستطيع أن تؤمن به ولا تسـتطيع أن تكفـر به ، وإن آمنت أعوزك اليقين وإن كفرت أعوزك الـيأس " . ويقـول عن الناس مشخصاً حالته إنهم " يعيشون فى قلق عظـيم " ثـم يعـود بعد قليل داعيا للحقيقة الكبرى التى تجعل الناس مؤمنيـن عـن يقين . ولكنه مع ذلك صادق مع نفسه ومع الآخرين ، حـتى لـو كلفه الصدق ما لا يطيق ، ولذا فاتح مرجريت التى أحبها بجـنون فى أمر الزواج مقدماً بين يدى طلبه أنه رجل لم يتورع عن تزيـيف النقود ، لكى يفوز بحبها ، ثم إنه لم يتورع عن أن يفسق بها ليكون الزواج أمراً واقعاً "لأن هالة من القداسة رانت عليها" . وهو ما ظهـر واضـحاً بعـد ذلك حين اختلى بمعاونة الشيطان – بمرجريت

١- راجع مديحة عواد سلامة-مسرح باكثير ص٢٢٥ .

المزيفة ، على إنها مرجريت الحقيقية ، وخشى أن يفسق بها ، معترفاً أنه يخاف الله ، ولم يفسق بها حقيقة إلا بعد أن سقته خمراً.

ويتصل بخاصية التركيز شئ نلمحه فى فاوست الجديد منذ اللحظة الأولى ،وهو استعداده الكبير ، ونفسه الطويل فى الواقع ، للجدل وتقليب القضايا على كل وجه منطقى ممكن ، وإيمانه بالعقل الإنسانى وقدرته على البت فى كل شئ[1] وسوف نرى أن هذه الخاصية جمعته بالشيطان ، كما جمعه بالشيطان خواء روحى وضعف وتردد ، كما أنها خاصية تطلعنا على نوع من الثقافة المتسعة تتوافر لديه ، فهو يتحدث بعبارات الكتاب المقدس والقرآن الكريم ويردد بعض القضايا الفلسفية والعلمية المعاصرة . وتأتى هذه الخاصية تعبيرا عن طموح الإنسان وتطلعه وتساؤله الدائم ، ومن ثم فإننا مع فاوست المجادل نشعر بالروح العالمى فى بناء الشخصية الذى يتحدث عنه النقاد :

فاوست : الحياة لم تعد تستحق أن تعاش .

بارسلز : ليس من حقك أن تقرر ذلك .

فاوست : من حق من إذن ؟

بارسلز : من حق الذى خلقها وحده .

فاوست : هل لديك برهان على ما تقول (يلاحظ إيمانه بالعقل)

---

[1] – الملاحظ أن الإيمان بالعقل يجمع الإنسان بالشيطان تماماً كما أن الكفر به مقدمة لاجتماعهما ، ويمكننا متابعة هذا الخيط فى كل شخصية درامية اتصلت بالشيطان .

بارسلز : نعم .

فاوست : هات .

بارسلز : إنك لا تقدر أن تخلق نفسك.(يلاحظ أنه برهان قرآنى)

فاوست : ولكنى أقدر أن أعدم نفسى وذلك برهان

بارسلز : العدم بعد وجود لا يعتبر عدما مطلقا .

فاوست : إذن فلا جناح أن أنتقل من وجود سخيف إلى وجود أفضل.

بارسلز : ما يدريك أنه سيكون أفضل .

فاوست : لا يوجد أسوأ من هذا الوجود ولا أسخف

بارسلز : وما برهانك ؟

فاوست : شعورى .

بارسلز : هذا برهان خاص بك .

فاوست : والقضية أيضا خاصة بى .

بارسلز : فاوست . دعنا من هذا الجدل الفلسفى فإنه لا ينتهى بنا إلى نتيجة[١].

ويبدو ضعف إيمان فاوست الجديد وخواؤه الروحى فى أعقاب الجدل دائما ، هذا الجدل الذى يفصح لنا عن الكثير مما يصطرع داخله ،ثم يتركه عرضة لشك قاتل ، وسوف يظل الأمر كذلك فى كل جدل يثور

١- فاوست الجديد الفصل الأول .

بين فاوست ولوسيفر ، وفاوست وبارسلز من جهة ثانية : يبدو لنا فاوست منتصرا ولكنه يخرج من الجدل شاكا ، حتى أن لوسيفر ليعترف صاغرا بأنه ما رأ ى قط مجادلا عنيدا مثله استطاع أن يبلبل أفكاره[1] .

وفـــى الفصـــل الأول ونحن فى طريقنا إلى تكوين مجموعة من الأفكـــار والمشاعر تجاه فاوست الجديد نلاحظ أنه يشعر بنقص وضعف حـــيال المرأة وبخاصة فى أعقاب فرار مرجريت ، ويبدو ذلك فى طلبه الأول مـــن الشيطان بأن تلغى الأديرة بل إن الشيطان ليعلم ذلك ، فيحدثه أنـــه يستطيع أن يأتى بها من الدير ، فينال منها ما يشاء ، قبل أن يحدثه هـــو نفسه عن قصة مرجريت ، ويبدو ذلك أيضا لحظة كتابة العقد حين يطلـــب أولا المعـــرفة الشاملة ، ثم يعود فيرى أنه طلب الحب العارم فى المقدمة ، ولم تعد مرجريت والحال هكذا تكفى ؛ فإنه يريد حسان الدنيا .

وتجمـــع المـــرأة فاوست بالشيطان ، فما إن يلوح له بامرأة حتى يتناسى تلك الصحوة التى تبدو غائمة فى أفق خوائه الروحى . حدث ذلك كثيرا ، فكانت ايمى هى الطعم الذى وضع به الشيطان حدا لتقدم فاوست فـــى البحث الخاص بتحويل الصحراء إلى رياض خضر ، وكانت هيلين ثم عرائس الجنيات عشيقات الآلهة أفروديت وفينوس وإيلات وعشتروت والنســـوة مـــن جميع الأصناف الطريق الملائم لاستمرار عبودية فاوست

---

١ - أكدنـــا كثـــيرا على أن ما بفاوست خواء روحى، ذلك أنه لم يكن ملحدا ، ولم تكن قضـــية الإيمان هى القضية التى تسيطر على ذهنه ، كما لم يكن ملحدا ثم آمن –ارجع إلى مسرح باكثير مديحة عواد ص٢٢٥ - ٢٢٦ .

للشـــبطان ، فهو حين يرى هيلين يقول إنها " فرصة لا تعوض " ، وحين يرى الجنيات يعترف أيضا أنه لا يريد أن يموت قبل أن يراهن .

حقا كان فاوست على وعى بأن الشيطان يستخدم المرأة للإيقـــاع بـــه ، ولكـــنه لـــم يثر ثورة لها قيمة ، فإن نداء الجسد كان أقوى من أن يحـــتمله . لعل هذا الجانب من بناء شخصية فاوست فى حاجة إلى إعادة الـــنظر فإن فاوست تبعا لذلك يحتبس أنفاسنا ، فلا يجعلنا نتعاطف معه ، بل إننا لنرثى له ونتأفف منه ، وحتى فى هذه اللحظات التى يعرض فيها عن هيلين لا نستطيع ان نرضى عنه وإن كنا نقول له: " الآن والآن فقط " وهـــى الجملـــة التى يرددها القارئ لمن ينتظر منه عزيمة فتصحو بعد فـــوات الوقـــت المناسب . حتى إذا فسق بمرجريت الحقيقية معتقدا أنها داعـــرة لـــم نعتبره بطلا دراميا يرتكب جريمته عن جهل ، لأنها لم تكن المـــرة الأولـــى التى يفسق بامرأة ، كنا نزدريه بقدر ما غضبنا لتداعى مرجريـــت البريـــئة بين يديه ، وبقدر ما عدنا بعد ذلك فى محاولة يائسة لقـــبول وقوف الله إلى جانبه وهزيمة الشيطان ، نقول محاولة يائسة لأن باكثـــير لـــم يشأ تبعا لفهمه الخاص أن يمهد فى قلوبنا لبطله تماما ، كما فشل أن يمهد فى عقولنا لتهاويه أمام المرأة التى يدفع بها الشيطان[1] .

---

[1] – وقـــد لاحـــظ الدكـــتور إبراهيم عبد الرحمن النسيج نفسه فى بناء باكثير لشخصية أوديـــب هـــذا الذى لم يستيقظ ضميره ، ويعترف بما كان يخفى من جرائم فى حق أمه وأبـــيه إلا فـــى مـــرحلة متأخرة من أحداث المسرحية ، وبعد أن أحس أنه لن يبلغ من الكاهـــن شـــيئا إلا إذا كسب الشعب إلى جانبه بل إنه يقتل أباه ، ويتزوج أمه ، وهويعى طبـــيعة جريمـــته وهـــى أمور سلبته النبل الذى خلعه عليه سوفكليس . ويعلق الدكتور

وقد أشارت مديحة عواد إلى نهاية فاوست ووصفتها بأنها نهاية ميلودرامــية وهى محقة[1] ، فقد ضحى باكثير بقدر كبير من مشاعرنا نحــن القراء بانتصار فاوست على الشيطان معتقدا أن قتله بيد بارسلز كفــيل بأن يحدث لدينا نوعا من الترضية الأخلاقية ، بل إننا نعتقد أن تدبــير قــتل فاوست بهذه الكيفية فى المسرحية جاء مفتعلا متعمدا من الكاتــب ليحدث لدينا لونا من التوازن بين فاوست المتداعى الضعيف وفاوست الذى انتصر له الله فى معركة مع الشيطان .

والحديــث عــن موضوعية العرض يجعلنا نعترف بأن باكثير كــان موجودا مع فاوست الجديد دائما ، يتحدث عنه بما يفوق تركيبه الذى يستقر فى أذهاننا بعناصره مع الفصل الأول مع تطور الأحداث . إن فاوست المجادل العنيد الذى يحتمى وراء الفلسفة الإسلامية ليس هو فاوســت الضــعيف المنحل المتهاوى ، ولكنه فى حالات كثيرة باكثير الــذى ينافح بعنف عن الفكرة الإسلامية ، حتى لو كان الثمن أن يختل بــناء شخصــية بطله من بين يديه . وكأن باكثير أحس بشئ من ذلك فــأراد أن يســوغ ثــورة فــاوســت الأخيرة التى صدق فيها فصاح بالشــيطان : أيها المغالط الكبير ليست مأساة مرجريت هى كل شئ ، وإنمــا كشفت لى زيفك ، وأثبتت لى أن كل ما جئتنى به منذ عرفتك

إبراهــيم عبد الرحمن على نهاية أوديب بما يذكرنا بفاوست أيضا ، فهو يقول : ويدهش المــرء لذلك النصر الذى أحرزه على الرغم من حقيقته الرهيبة . أنظر د . إبراهيم عبد الرحمن–دراسات مقارنة ٢٢٩ – ٢٣٠ .

[1] – مديحة عواد – مسرح باكثير ص٢٤٠ – ٢٤١ .

حـــتى الآن وهم فى وهم " وفى مواضع من حوار فاوست مع بارسلز يضرب باكثير عرض الحائط بالخلق والتكافؤ اللذين تحدث عنهما نقاد الدرامـــا منذ أرسطو وظهر هو على لسان بارسلز الذى يمثل شيطانا مـــن شـــياطين الإنس ، وهى الأمور المتعلقة بنجاح الكاتب فى تقديم اقتـــناع احـــتمالى وهذه المسألة متعلقة أيضا بطبيعة الحوار الذى يقف وراءه باكثـــير ، لا فـــرق بيـــن نسيج عبارات فاوست أو بارسلز أو لوسيفر .

٢ ـ لوســـيفر . (١)

لا زلنا نعتقد أن إيثار باكثير لصورة فاوست الغربية أوقعه فى الكثـــير من المشاكل ، وها نحن نلاحظ أن شخصية الشيطان لوسيفر مـــزيج من الفكرة المسيحية عن الشيطان والفكرة الإسلامية عنه . حقا إن صـــورة الشيطان الخارجية وتمثله للإنسان فى الفكرتين تكاد تكون واحـــدة ، ولكن فكر الشيطان وكيانه لا يكاد يلتقى إلا ليتناقض ، وجاء

١- ثمـــة تمـــاثل بين لوسيفر عند باكثير وأهرمن فى مسرحية عبد الشيطان ، وذلك ما يبدو مع النظرة العجلى ، وقد أشار الدكتور الحجاجى إلى ذلك وكذلك فعلت مديحة عواد ، وفهـــم هـــذا التماثل قد يفصح عن نوع من التجوز ، إذا عرفنا أن الشخصيات فى أية مســـرحيتين متشابهتى الحدث والهدف لا يمكن أن تتطابق ، فلابد أن تكون الشخصيات ذات صـــلة بصـــميم الواقع وملابساته التى يعيشها الكاتب ، مهما تأثر بالكتاب والآداب الأخـــرى ، بل إن تأثره ينمى أصالته فى هذه الناحية .ارجع إلى الدكتور غنيمى هلال الـــنقد الادبـــى الحديـــث ص٥٧١ . هذا مع افتراض التطابق غير الموجود أصلا بين المسرحيتين ، رغم تأثر باكثير الشديد بعبد الشيطان .

الشـيطان عـند باكثير شخصية مهذبة يتصف بقدر كبير من الرزانة والحكمة والمثابرة على بلوغ الهدف . ليس من أقرب الطرق ولكن من أبعدها وأكثرها التواءً . وهو يجمع بين صورة بلعزيوب شيطان العهد القديم والجديد ودعوته إلى ملكوت الظلام ، وإبليس كما جاء ذكره فى القـرآن الكريم بل إنه ليذكرنا بإبليس كما عرفه الحلاج . ولا نريد أن نصدر حكما مسبقا فنردد أن لوسيفر عند باكثير ينال كثيرا من عطفنا الـذى كان ينبغى أن يوجه أساسا إلى فاوست الذى يصارعه وصولا إلى الحقيقة الكبرى ، ونسارع ونقول إن عطف الكاتب على لوسيفر لم يكـن ليصـل إلى درجة الدفاع عنه وتقديمه نموذجا للطريد المظلوم المحـروم الباحـث عـن الحـرية والمنادى بها ، كما ورد عند ملتن ودانتون مثلا أو الحلاج كذلك ، وإن بدت لمحات هنا أو هناك تذكرنا بمـثل هـذه الصورة ، تجعل من لوسيفر البطل التراجيدى الأول فى المسرحية .

إن لوسـيفر يتجسـس ويواجـه الإله كما نعرف عند جوته ، ويجـرى مـن الإنسان مجرى الدم من العـروق كما نعرف فى الفكـرة الإسلامية بل هو أول الموحدين كما أشاع الحلاج ، وهو من أجـل هذا كلـه ، يأتى فاوست لحظة الانتحار عارفـا بما دار من حوار مع بارسلز ، وعارفا بقصة فاوست مع مرجريت فيخاطبه واثقا بقدرتـه : " لا تحـاول أن تخدعنى أنا أعرف ما يجول فى نفسك ، أنـت مسـتعد أن تخسر العالم كله من أجل قبلة تمنحها لك مرجريت"

وقبل أن يوقع العقد يعرف كل مطالب فاوست حتى تلك التى لم يتحدث عـنها : أعـرف يـا فاوست ، بل أراها أمامى فى ثنايا مخك " . إن صـفتى الجاسوسية وقراءة الخواطر أو ملابسة الخواطر تؤهلان تلك الشخصية للقيام بأعباء الدور الذى رسمه الكاتب . ولم يلجأ الكاتب إلى تأكـيد الخاصيتين بأكثر مما ينبغى فإننا نحن القراء نعلم ذلك عـنه منذ صفحات المسرحية الأولى حتى إذا جئنا إلى الفصل الثانى اسـتطعنا أن نحيط علما بقدرات الشيطان ، واستطعنا أن نعرف عن طـريق الحـدس أنه يقرأ دائما ما يدور فى ذهن فاوست الذى يزعم منخدعا له وماكرا به أنه يريد أن يكون إلها :

فاوست : ... أنت خرجت على رب العزة لما افتقدت من عدله وحكمته.

لوسيفر : أجل .

فاوست : إذ أمرك بالسجود لآدم وأنت خير منه .

لوسيفر : أجل .

فاوست : فلأكن أنا هذا الإله العادل الحكيم الذى كنت تنشده فى القديـم وليكـن هـذا الإصـلاح الذى أقوم به لهاتين المنطقتين أول برهان على ألوهيتى الحكيمة العادلة .

لوسيفر : (محدثـا نفسـه) هـذا الإنسان يخادعنى ليمكر بى فلأخادعه لأمكر به.

فاوست : ما كنت تقول ؟

لوسيفر : لا شئ كنت أقول لنفسى ما أعظم طموح الإنسان !

فاوست : ألا يعجبك ؟

لوســيفر : كيف لا؟ وأنا أتحرق شوقاً إلى هذا اليوم السعيد يوم يكون الإنسان هو إله الكون كله[1] .

أمــا قــدرة لوســيفر فإن باكثير يجمع فيها هى الأخرى بين ما عرفه شيطان الدراما الغربية ليحده بالفكرة الإسلامية ، فهو مادة لطيفة لديها القدرة على أن تتشكل كيف تشاء ، ويبدو أولا فى صورة بارسلز (شــياطين الإنس فى الفكرة الإسلامية) ويبدو فى صورة كلب (كما فعل جوته) ولكن هذه القدرات بما تستطيع أن تمد به فاوست تدور فى إطار الفكــرة الإســلامية : ما يعطيه الشيطان باطل ووهم ، كانت مرجريت مــزيفة ، أمــا النسوة اللاتى أتى بهن فإن فاوست يعترف أخيرا بأنهن أشــباح ، كلهــا أوهام فى أوهام ، حتى إنه ليوشك أن يعتقد ان لوسيفر نفسه وهم من الأوهام .

وهــذا القــدر مــن الصفات المثيرة للدهشة والذعر تقابلها - وســريعا مــا يــدرك القــارئ ذلك وهو متأهب لاتخاذ موقف فكرى وشــعورى مــن الشيطان- صفات أخرى تجعله قريبا منا نحن البشر حين نثور ونتمرد، هذه الصفات تجعل من الشيطان عند باكثير كائنا لا يخــتلف كثيرا عن فاوست ضعيف الإيمان ، فهو شيطان يؤمن بالله ،

١- فاوست الجديد الفصل الثانى

ويحلــف بالكــتاب المقدس ، ويعتبر نفسه أول الموحــدين ، وإن كان فقــط ، وهــذا مــا يــريد أن يصل به إلى منطقة التمرد فى الــذات الإنســانية ، يشك فى عدل الله وحكمته " ليتنى حقا لا أومن به ، ليس فــى الوجــود مــن يؤمن بالله أشد من إيمانى به "[١] ويقترح بعد ذلك تصديقا لما يقول أن يكون الله شاهدا على العقد ، ويغضب لأن بارسلز قــال له الحمــد لك ولم يقل الحمد لله ، ويقسم برب العزة . وفى هذه الحالات التى يفصح فيها لوسيفر عن شئ من الإيمان نشفق نحن على فاوســت هذا الإنسان الذى تركنا نتعاطف مع الشيطان من دونه . إن لونــا من التعاطف مع الجاهل ينشأ حينذاك ، ولكن سرعان ما يكشف فاوست ، أو لنقل باكثير لأنه لم يكن يدع فاوست فى كثير من مواضع الحــرج وحـــــده ، عن زيف هذا الإيمان مستخلصا درسا من موقف الشيطان :

لوسيفر : إن وجــوده عــندى لــيس محل تساؤل ؛ إننى أول الموحدين .

فاوست : ففيم تشك يا أول الموحدين ؟

لوسيفر : إنى أشك فى عدله وحكمته .

١- ويمكــن أن تكــون فكــرة إيمان الشيطان لدى باكثير وغيره مستمدة من اتجاهات التصوف الإسلامى ، ولدى الحلاج بالذات ،الذى يتخذ من الشيطان إماما له فى التوحيد لأنـــه لم يسجد لغير الله ، قبل أن يلمح ملتن إلى ذلك فى الفردوس المفقود ، ويمكن أن نجد الصورة نفسها على نحو واضح فى قصبدة العقاد الدرامية ترجمة الشيطان .

فاوست : إذا اعترفـت بوجوده فقد اعترفت بعدله وحكمته فلا وجود لله بغير عدل وحكمه .

لوسيفر : فمـا تقول فيما يصيب طفلا بريئا من صنوف البلاء وما تقول فيما يجتاح أمة بأسرها من الزلازل والبراكين والأوبئة.

فاوست : أعطـنى علـم الأزل وعلم الأبد أشرح لك حكمة الله وعدله فى ذلك(١).

وبعـيدا عـن الإيجـاز والتركيز ورغبة فى إثراء الشخصية الشـيطانية وتمـثل المعاصـرة فيها ، يمضى باكثير ليقدم لنا لوسيفر تمثيلا ماديا للحضارة الغربية الحديثة ، فيتحول فاوست بالتدريج ومع المعانـاة إلى مواقف الإنسان الشرقى منها ، ببحثه الدائب عن الروح مقـابل المـادة. فـإن الشيطان هو الخمر والنساء والقمار والأطعمة والتكنولوجيا والفلسفة المادية ووسائل الإعلام المثيرة ، ممثلا فى تلك الأمـور التى يمنحها فى يسر . وبدا موقف فاوست واضحا وإن كان مـتأخرا فـإن النسـاء والأطعمـة مثـيرة للشهوة على حساب العقل والـنظريات العلمية إقرار للجهل ، وليست بداية للعلم ، والفلسفة رجم بالظـنون وتعلق بأذيال الفروض ووسائل الإعلام تقدم الإنسان مهرجا يـبهر الـناس ، فيلتفون حوله غير تاركين له فرصة واحدة ليواصل

١- فاوست الجديد – الفصل الثالث .

البحـث العلمى . وفى هذه المرحلة من بناء شخصية الشيطان يتحول إلى أفكار يناقشها الكاتب فهو يرى أن الإيمان بالعلم يفقد الإنسان ثقته فيما وراء العلم نستمع إليه يقول : ألا ترى ان الناس كانوا يظنون أن الأرض مسـطحة ثـم اتضح اليوم أنها كروية ... ألا يجوز أن يظهر يومـا أن كروية الأرض غير صحيحة ، وهو الفيلسوف الذى يتحدث عـن إله من الأوثان يقول " أنت لا تعرف طبيعة الآلهة إنها تغار من الإنسـان ، إذا مـا سعى إلى معرفة أسرار الكون والطبيعة خشية أن يـنازعها الألوهية ، ألم تقرأ قصة برومثيوس كيف عاقبه كبير الآلهة زيوس .

إن لمسـة درامية أخرى على شخصية لوسيفر كفيلة بأن تجعله أكـثر تعبيرا عن ذاته من فاوست نفسه وتبعاً لذلك فإن كل ما يجرى مـن حـوادث فـى المسـرحية يتبع فكر لوسيفر وخططه ، ولا يكاد الموضوع يتطور متأثرا بأية شخصية عداه ، فهو دائما حاضر بجلاله الذهـنى ، وحديثه الهادىء المغلف بقناع من المنطق يرق ويغلظ تبعا للموقـف ، إن سـمات البطل التراجيدى تبعا لذلك متوفرة لديه ، فقد تركزت له إرادة فى شئ محدد أن يظل الإنسان عبده إلى الأبد ، وكان الطريق إلى تحقيق هذه الإرادة ميسرا أو كذلك بدا له مستغلا الصراع بيـن الشـرق والغرب ولكن الإله يترصده دائما ليحبط أعماله . وثمة تبدو سمة من سمات البطل التراجيدى الذى يوشك فى لحظة أن يؤمن

بأنـه وحده القادر والعارف والضامن ، ثم يبدو بعد ذلك فساد زعمه ، ولكنه فى كل حال صاحب إرادة :

بارسلز : وحظك يا مولاى من ذلك .

لوسيفر : كل من يعبد غير الله فهو يعبدنى .

وكل من لايعبد الله فهو يعبدنى[١] .

وحين يمضى فى نهاية المسرحية يردد : هيا بنا يا رفاق إن خسرنا اليوم فقد كسبنا أياما كثيرة . فهو يتحدث بادى الضعف ، ولم يكن قادرا مهزوما كشيطان ملتن الذى يقول إننا انهزمنا فى معركة ولكننا لم نخسر حربا وثمة يمكنك أن تلمح الفرق بين وسواسٍ خناس وشيطان بادى القدرة .

وتظل هناك حلقة فى بناء شخصية لوسيفر ، الذى يدعو فاوست فى النهاية إلى مملكته فى الجحيم على حين كان طليقا كما رأيناه فى المسرحية ، وتلك كما نلاحظ من مزالق المعارضة مرة أخرى . وكان مارلو قد فكر فى شئ من هذا القبيل فأجاب عن مثل هذا التساؤل الذى قد يشغل القارئ ، فكان الجحيم فيما يرى إبليس عنده أن يعيش بعيدا عن الحضرة الإلهية بعد أن تذوق لذة الاتصال :

فوستس : ومن أنتم يا من تحيون مع إبليس ؟

١- فاوست الجديد الفصل الثالث

ميفســتوفيليس : أرواح شقية تآمرت مع إبليس ضد الإله فحلت عليها لعنة أبدية وتهاوت أسفل سافلين .

فوستس : وفى أى مكان تحل عليكم اللعنة ؟

ميفستوفيليس : فى الجحيم .

فوستس : كيف يكون ذلك ، وأنت حر ، ولست فى الجحيم ؟

ميفســتوفيليس : .. ألا ترى حرمانى من مشاهدة الله العظيم ومن نعــم الجنة السابغة السرمدية التىطردت منها أكثر عذابا من عشرة آلاف جحيم[١] .

٣ - أيــــــوب :

لا نســتطيع أن نتحدث عن الإيجاز والتركيز وحدهما ، ونحن نــتحدث عن شخصية أيوب ، لا لأنها شخصية تفتقد البناء الدرامى ، ولكــن لأن فــاروق خورشيد يستخدم فى طريقة بنائها أسلوبا خاصا مســتمدا من التراث الشعبى ، فى تمثل واعٍ لحرفية هذا الفن العريق ، الذى أخلص له ، ونعنى فن السيرة الشعبية ويتحدث فاروق خورشيد نفســه عن البطل فى السير الشعبية فيرى أنه يجمع ملامح البطل فى الأســطورة والدرامــا والملحمــة علــى التوالى" فهو منذ البدء بطل أسطورى ، وهو فى بداية السيرة بطل درامى ، يعيش قضيته الدرامية المحــددة ، ثم هو بعد ذلك بطل ملحمى تمتزج قضاياه بقضايا أمته ،

١- Marlow Doctor Faustus p 13 - 14

وتأخذ معاركه صورة الشمول والعمومية بحيث يتم التلاحم بين البطل الفـــرد والبطل الرمز لهموم الأمة ، وتدخل صراعاته فى هذه المرحلة عوامل متخلفة من الفترة الأسطورية "[١].

وقـــام بناء شخصية أيوب على أساس هذا التدرج الذى تحدث فاروق خورشيد عنه من الأسطورة ثم الدراما إلى الملحمة ، فهو يُقدَّم قـــبل أن تقابلـــه فى العمل المسرحى فى جو أسطورى ، أو هو تنقية وتركـــيز لجـــو أســـطورى محمـــل بالرمـــز فثمة شياطين تتحاور وتتصـــــارع ، وثمـــة إشارة إلى مجلس إلهى يعقد يتحدى فيه إبليس الـــذات الإلهـــية ، وثمة ملامح فضفاضة بارزة لشخص أيوب تجعله صـــنفا من البشر ملامحه مكبرة ومذهلة ، وتعترف الشياطين أنة يملك قـــوة خارقـــة تحول دون أن يمسوه ، حتى إبليس نفسه يعترف بأنه لم يقدر عليه ، كما يخبرنا الشيطان تادو ، وعلى الجانب الآخر يشهد له أهله بأنه العبد الصالح البار الذى يختلى بالله كثيرا ، يصعد المحرقات ويقـــرب ،القرابيـــن بعـــدد ما حوله من الأهل والأصدقاء والحيوان ، وحتى حين يقول عنه الشيطان : " إنه يدعى الإيمان والرضا والفضيلة " وحيـــن يقول عنه آخر " أنه متعجرف " لا نكاد نفهم هذه الكلمات إلا أنها غيرة الشياطين .

---

١ - فاروق خورشيد-السير الشعبية ص٣٠ -٣١ -٤٧ .

وإذا كانــت الأسطورة فى بساطتها تقدم الخير فى صراعه مع الشــر فإن أيوب مقبل على مواجهة مع "بلدد" ، هذا الذى يتحدث عنه وقد أكل الحقد قلبه . وهكذا تتحقق فى المرحلة الأولى من مرحلة بناء الشخصـــية أهم عناصر بناء الأسطورة الخير فى مواجهة الشر ، مع قوى غيبية تشهد الصراع منتصرة لطرف على آخر[١] .

وفـــى المـــرحلة الثانية وهى مرحلة التحول إلى الدراما وهى المـــرحلة التى يرى فيها أيوب للمرة الأولى نراه إنسانا من لحم ودم ، علـــى ثرائه ورضا الله عنه فهو صبور ، يحادث بلدد فى أول مواجهة حيـــث تفـــوح مـــن عباراته رائحة الحقد والسخرية ، ولكنه لا يبدى غضـــبا[٢] ، وهو محب لله محبة حقيقية تنقض أقوال إبليس فيه ، كما تـــنقض حملـــة بلـــدد علـــيه . فيه تسليم لله وإذعان لأمره ، تحيط به المصـــائب فيقول بعد المصيبة الأولى : ليس فى الأمر شئ[٣] وحين تقع المصيبة الثانية يطلب من السادة الذين انزعجوا أن يهدأوا[٤] وحين تقع المصيبة الثالثة يطلب من إيليا أن يهدأ فإن كل شئ راح وانتهى[٥]

١- راجع د . نبيلة إبراهيم سالم -أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ص٥٥ - ٦٣ .

٢- أيوب : ص٤٤.

٣- نفسه : ص٥٤ .

٤- نفسه : ص٥٦ .

٥- نفسه : ص٥٧ .

وحتى حين بلغته الرابعة فمسته فى فلذات كبده ، يشق جبته ، ويشد شعره ، ولكنه يرفع يده كالمصلوب ، ويردد فى تسليم وإذعان " عرياناً خرجت من بطن أمى وعرياناً أعود "[١] فهو حتى الآن لم يفقد إيمانه وإنما رفع يديه لله مؤمنا به ، ملتمسا عونه ، شاكيا له منه فى النهاية . وقد نفهم أن نجاح الكاتب فى مثل هذه المرحلة متوقف على شعورنا بأن أيوب مظلوم شأن أى بطل تراجيدى على الطريقة الآرسطية. ولكن مع أيوب – وذلك ما يوحى به الكاتب – لا نستشعر مثل هذا الظلم ، حتى أيوب نفسه لم ترتفع نغمة التمرد لديه ، إلا لموقف امرأته ، فقد ظل ثابتا لا يبدى كفرا وإنما هو فقط يتساءل لأنه لا يعلم وإن كنا نحن القراء نعلم–وفى ذلك يكمن قدر كبير من بناء المسرحية – إن أيوب لا يزال مؤمنا بوجود رب يسأله أن يلعن يديه ويوم مولده ، ويذكره بأنه مجرد إنسان من لحم ودم وليس حجارة أو نحاسا ، بل إن ثورة أيوب تبدو حادة ثم تنتهى فى شبه استسلام وإذعان هادئ " أأنا ند لقوتك ؟ لماذا تسحقنى كالعاصفة ؟ لماذا تدوسنى كالموت الزاخر ؟ أأنا أخطأت؟ قل لى ما خطيئتى؟ ما ذنبى ؟ ما جنايتى؟ قل لى – وهى كلمات العهد القديم بعينها – ولذلك فإن القارئ لا يسأل هل يستحق أيوب مثل هذا العقاب[٢].

---

[١] ـ نفسه : ص٥٩ .

[٢] – قد يسأل أيوب ولكنا لا نسأل ومع ذلك يثار هذا السؤال مع كل بطل تراجيدى له قيمة ، فإننا نسأل بعدقراءة أوديب وبعد أن نفهم أنه أخطأ عن جهل ، وينفى التساؤل أن أفعال أوديب لم تكن مقدرة بل متنبأ بها فقط ، وهذه التفرقة أساسية وهامة : أن أوديب حر الإرادة ، وأفعاله هى من صنعه ولكن الصورة التى تمت عليها أفعاله هى تماما كما جاء فى نبوءة دلفى . وليست العلاقة بين النبوءة وأفعال أوديب هى علاقة السبب والنتيجة ، ولكنها العلاقة التى أوحى بها المجاز ، أى علاقة كيانين مستقلين ، ومع هذا فإنهما متعادلان من ثم جاءت الترضية التى تحدث عنها أرسطو وسوف نعود إلى هذه القضية بعد ذلك . ارجع إلى روائع التراجيديا فى أدب الغرب ص٤٢ –٤٣ .

السـؤال لا مكـان له ، لأن معركة أيوب معروف نتيجتها ، قصد بها العـبرة ونقـول عـبرة ، لأن الكاتب جعل من قصده أن نعتبر ، وقد يحـدث لذلـك أن تقل حرارة انفعالنا مع الشخصية التى نطمئن عليها عالمين بمصيرها ، الذى لا يمكن إلا أن يكون خيرا وليس عيباً فى حد ذاته أن تبنى الشخصية بعيداً عن القواعد الآرسطية .

وكـأن فاروق خورشيد يحس بشئ من ذلك ، فيقول عن مثل هـذا البطل إنه يعيش فى عالم إسلامى " والإسلام قطع الطريق بين العبد والإنسان المسلم الجديد ، كما أن الإسلام أحل السلام بين الإنسان والرب ، فحل الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية التى تتحكم فيه ، وكـان لابد من البحث عن صيغة فنية جديدة تحقق نفس الأهداف التى وجـدت الدراما لتحقيقها ولكنها تخضع لحكم ما قدمه الإسلام للإنسان من حلول لقضاياه ومشاكله ، لا يستطيع الكاتب المسلم أن يخرج عن إطارهـا ، بـل يجـد من واجبه كمبدع روائى أن يتم تضمين الفكر الإسـلامى داخل نطاق شكله الفنى البديل ،الذى نزعم أنه كان الإطار الفنى الثرى الذى فى السير الشعبية العربية"[١]

١ - فاروق خورشيد - السير الشعبية ٥١-٥٢ .

ويتمـــثل الـــتحول إلـــى الملحمة فى بناء شخصية أيوب حين يستشـــعر القـــارئ أنه غدا بحديثه وحديث الآخرين عنه وبخاصة إيليا رمـــزا للإنسان . إنه الآن يتحدث على هيئة مصلوب ، ويستخرج من تجربـــته عبرة يقولها للبشر وأخرى يتوجه بها إلى السماء "الحب حين تبذره مع الطعام والمأوى المتاح قوة تحترم وتحب ، ولكن حين تقدمه وحـــده فهو ضعف مقيت والناس يحبون تجربة قوتهم مع الضعف ... أنقبل منه الخير ونرفض الشر ... الله يريد..(١)

وثمة ملاحظة فى هذه المرحلة أنه يتوجه إلى الناس كثيرا حتى إنـــه لـــيذكر كلمة الناس ثمانى مرات فيما لا يتجاوز صفحة واحدة . ويبدو مظهر هذا التطور واضحا حين يخرج فعلا للناس للمرة الأولى فـــى هـــذا الجزء الملحمى من المسرحية ، وعلينا أن نلاحظ أن أيوب يعـــيش حتى هذا الجزء من بنائه منقطعا عن بيئته فىالمطلق ، بل إن الشخصيات كانت بالفعل تتحرك فى إطار لا مكانى لا تستطيع أن تلمح وراءه مجتمعا .

وها هو فاروق خورشيد يشير للمرة الأولى إلى أنه فى المشهد الأول مـــن الفصل الثالث يقف فى ميدان ملئ بالناس من كل الأعمار والطـــبقات . إنهم قد أتوا به ليحاكموه ولكنه حقيقة هو الذى أتى إليهم

١- أيوب ١١١ – ١١٧ .

ليعطيهم درسا يصرح بذلك " إنما جئت لأننى أردت ، لست أخاف ما تقولون".

ونعـود لنرى بقايا الأسطورة فى هذه المرحلة متمثلا فى مجئ الشـيطان بانجو لشفائه ، فقد مسه شيطان وعالجه شيطان ، وهاك ما وعـاه أيوب فى موجدة صوفية " أنت يا من تطفئ الشمعات غب كل نهـار ، جبت آفاق العذاب ، ومن هناك عرفتك ، من النبض الباهت يهـز جسدى المعذب سمعت صوتك ، وشربت صوتك ، وأجبت ذلك الصـوت الذى يجرح ، أنا طهرتنى نار حبك(١) ويؤكد الكاتب نزعة الملحمـة فيما تردده الكورس التى تظهر للمرة الأولى أيضاً وحديثها يـدور فى إطار تقديس البطولة والإعجاب بالقديسين الذين يدعون لنا عبرة .

ويعـترف الدكـتور محمـد غنـيمى هلال أن تقديم مثل هذه الشخصـية مـن أصعب ما يعالج فنيا ، ويجب أن يتأتى لها المؤلف بصـنوف من الحيل كى تستحق أن تسمى عملا أدبيا ، ومن أجل ذلك ألح على توضيح الفارق بين الموقف فى الملحمة والمأساه بعد أن رأى كثيرا من كتابنا يغفلون عنه فيتورطون فى تصوير مواقف ملحمية فى

---

[١] - أيوب ١٤٤

مســرحياتهم تقصر قواهم الفنية عن تطويعها حتى تتلاءم مع الموقف المسرحى[1] .

إن أيــوب مـــن هــذه الاعتبارات يعد بطلا عربيا ، ولئن كان الــبطل التراجيدى الآرسطى يمثل الأمل واليأس أمام معضلة الإنسان الحقيقية ومكانه اللائق به فى الكون ، فإن أيوب يمثل الفكرة الإسلامية امــتدادا لــبطل الســيرة الشعبية . وكما تجنب كاتب السيرة النهاية الفاجعة يتجنبها فاروق خورشيد امتدادا ملحمياً للبطل الدرامى بحيث لا تصــل النهاية المأساوية إلى خلق ذروتها ، بل تحل حلاً يحدث السلام بيــن الــبطل ونفسه والعالم المحيط به وحيث يوشك البطل أن يقع فى الســقطة تنحرف الأحداث ليخرج منها أو ليتجنبها أو لتكون هى نقطة الــتحول المســوغة فنــيا التى تقوده إلى البطل الملحمى الذى يحقق الانتصــــار الكامل للخير تحقيقا للرؤية الكامنه وراء النظرة الإسلامية للكـــون ،بحـــثا عن مفهوم آخر لوضع الإنسان داخل الكون غير ذلك المفهـــوم الـــذى رسمته الفلسفات السابقة ، البادى فى البطل الآرسطى الـــذى يحارب القدر . فلا معركة هناك بين الإنسان والله القوة الوحيدة

---

[1] - د . محمــد غنــيمى هــلال-الــنقد الأدبى الحديث- ص٥٨٤ - ٥٨٧ ولمزيد من التفاصيل راجع كتابه المواقف الأدبية ص٤١ وما بعدها .

الأزلية المسيطرة على الكون لأن قدرة الله خلقت الكون لخير الإنسان حتى وإن بدا له شرا[1] .

وقــد شــغل النقاد أنفسهم بعد أرسطو بالنظر فى سقطة البطل التراجــيدى واعــتادوا تفســير ذلك باعتباره يتضمن نوعا من العدالة الشعرية وتأتى هذه العدالة نتيجة لعيب فادح أو خطأ جسيم .

والواقــع أن هناك من النقاد من يعترض على النهاية التقليدية للمأساة بموت البطل او بكارثة كالموت تحل به ، ولو فرضنا – كما يقول بوتس – أن شكسبير كان قد أبقى هاملت وأوفيليا على قيد الحياة ، وعقد قرانهما فى نهاية المسرحية فإنه بذلك لن يكون قد أحال هاملت إلى ملهاة ، إن الموت فى حد ذاته ليس مفجعا حيث يستطيع أن نعالج الموت معالجة مضحكة . ويعود بوتس فيرى أن نهاية المسرحية شئ مهم ولكنها بمفردها لا تقرر طابع العمل المسرحى(٢) .

٤ - بانجـــــو :

فكــرة فــاروق خورشــيد التى ألبسها شخصية الشيطان غير التقليدى بانجو تكاد تفصح عن نفسها للوهلة الأولى حين نرى شيطانا ثائرا على الشيطنة ، التى نراها فى النهاية سبيلا لإقرار خطة الله فى

---

[1] – فاروق خورشيد– السيرة الشعبية ص٥٠ – ٥١ .

[2] – ل . ح بوتس– الملهاة فى المسرحية والقصة ص١٥ – ١٦ –١٧ .

تسيير الكون وهى ثورة فىالواقع على فكرة الشيطنة كما يفهمهما عوام المسلمين وكما يفهمها غيرهم صراعا بين ملكوت الله وسلطان الظلام . وقد مكنت شخصية بانجو الكاتب من تجسيد مجموعة من الأفكار ما كـــان يمكـــن أن يؤديها إلا بطريق التجريد والمباشرة . وتبدو ملامح الإنسانية واضحة فى بانجو حتى إنه ليعد الشيطان الثائر بين الشياطين ، الذيـــن يدعونـــه لذلك بانجو الحكيم . وفى حديثه هو نشتم النزعات العقلية المعاصرة وتصورها لدور محدود للشيطان يتضاءل أمام قدرة الإنسان ، الذى لم يعد فى حاجة إلى شيطان لتزل قدمه " أصحيح هذا ؟ أحـــق أننا نستعمل عقولنا ؟ زوج تضع أمامه امرأة جميلة ونيسر له الســـبيل إلـــيها فتتهدم أسرة ويخطئ رجل ، امرأة نضع أمامها رجلا ونغمـــض عين الزوج فتنزلق وتخطئ المرأة ، فقير نضع أمامه مال غيره ، غنى نزل به المرض ، قائمة محفوظة معروفة ليس فيها جديد ولا تحـــتاج فى تطبيقها إلى ذكاء ... نحن لم نعد حتى فى حاجة إلى تطبـــيق القائمـــة فقـــد حفظوها هم ، ومضوا يطبقونها بأنفسهم ، ولم تعودوا فى حاجة إلى أن تفعلوا ذلك[1] . وفى هذا الإطار غير التقليدى يـــأتى الشـــيطان تابعا للإنسان حتى إنه لا يجد خلاصة إلا إلى جواره ويقل حجمه حتى ليصبح الإنسان قادرا على تسخيره ، كما فعل به إيليا خلافا لما شاع من طلب الإنسان له وسعيه إليه .

---

[1] - أيوب ص٨ .

ويعمـــق الكاتـــب ملامـــح الإنسان فى بانجو حين نراه معجبا بطراز من البشر يملكون سرا لا يملكه هو ينتصرون به لعله الخطيئة ، ويكشف إيليا عن الجانب الإنسانى له فى بانجو قائلا : إن فيك شيئا إنسانيا أيها الشيطان[١] .

وذلـــك حيـــن يراه باحثا عن ذاته ، منقبا عن الحقيقة ، ملتمسا إياها فى الخطيئة التى يقع فيها الإنسان .

حقـــا حاول الكاتب أن يلبس بانجو ثياب الشياطين فيظهر بعين واحـــدة وقرنيـــن وناب يستطيع بنفخة واحدة أن يحرق أرض عوص بكاملهـــا ، ويقطـــع فى خطوة واحدة ما يقطعه الإنسان فى مسيرة يوم كـــامل ، ويحـــتوى أرض عوص كلها بين ذراعيه[٢] . ولكننا لم نر له مثل هذه القوة التى تتضاءل إذا قوزنت بقوة الإنسان بل رأينا له دورا محددا تبدو وراءه يد الله[٣]. ونستطيع أن نطمئن إلى أن السير الشعبية أمدت الكاتب بتصوره لشيطان ثائر يقف إلى جوار الإنسان، فثراء هذه

١- أيـــوب ٨٨ على ان التمرد البطولى النبيل من قبل شيطان له ما يماثله فى الملاحم والسير الشعبية كما أن له ما يماثله فى الملاحم الغربية خاصة عند ملتن .

٢- أيوب ص ٩١ - ٩٣

٣- راجع التمهيد .

الســير بنماذج من الجان والقوى الغيبية الأخرى التى تقف إلى جوار الإنسان ، وبخاصة البطل الملحمى خير دليل على ذلك[١]

فـبانجو يقـابل تماما نظيره فى السيرة ، الذى يقف إلى جوار الـبطل عاكسـاً شوق الإنسان إلى الفكاك من أسر محدوديته ، وهى عبارة فاروق خورشيد نفسه ، التى تؤكد أن بانجو كما سبق أن لاحظنا فـيه شئ إنسانى كما أنه رمز يؤدى استكمالا لصورة البطل الذى لابد ان تـزامله شخصـيات مكملة للملكات العقلية والسحرية ، تجعله أهلا لأن يكون ممثلا للإنسان الذى تتوافر فيه عناصر القوة والتفوق[٢] .

وعلـى هـذا الأساس جاء بانجو فى المسرحية نمطا مسطحا يـؤدى معـنى محددا لا يتطور ، تصدق عليه فكرة النموذج فى النقد الدرامى ، فهو يمثل فكرة يمكن التعبير عنها بجمل قصيرة ، وبمجرد التعرف عليه لا يبقى على القارئ أن يتتبع تطوره فى العمل الدرامى ، وذلـك أنـه فى كل مرة يظهر فيها سوف يظهر بنفس الطبيعة التى ظهـر بها فى المرة الأولى ومن أجل ذلك لا يستطيع القارئ أن يتخذ مـنه موقفاً شعوريا محددا ونقصد التعاطف من عدمه ، وإن كان يتخذ

١- وربما استمد فاروق خورشيد تصوره لوجود بانجو فى قصة أيوب من إشارة الموال الشعبى إلى شئ من ذلك : شوف ربنا رحمته أكبر من كل شئ باعت ملكين لأيوب واحد سليم والثانى حالته مغيرة .

٢ - فاروق خورشيد – السير الشعبية ص٣٦ .

مـــنه موقفـــا فكـــريا باعتباره معنى يلح عليه الكاتب ، كلما سنحت له الفرصـــة . وهـــنا قـــد يناقش القارئ الأفكار ولكنه لا يشعر بحرارة العاطفة .

ونســـتطيع أن نعـــود إلـــى الحوار الطويل الذى دار بين إيليا وبـــانجو ويمثل زمنيا أطول فترة عايشنا فيها بانجو وسوف نخرج من هذا الحوار مفكرين فى وجهة النظر هذه التى يدعو إليها الكاتب على لســـان بانجو وإيليا ، ناسين تماما ملامح بانجو الذى تحول إلى إنسان فخلع نابه وأضاف عينا إلى عينه الواحدة . كما نستطيع أن نقف على دلالـــة بانجو من حديث إيليا عنه ، وحديثه هو عن نفسه يقول إيليا : سيد غريب لم أره من قبل فى أرض عوص مرّ بنا فى أرض المرعى ، ولـــم يجذب انتباهه إلا ناقات أيوب العجفاوات ، وماشيته الهزيلة ، قلنا له يا سيد هذه النياق جلد على عظم ، قال: أريدها قلنا له: ياسيد[1] ... ثـــم يقول بانجو : إن البلسم الذى كان لابد من إعداده ليشفى أيوب لا يركب إلا من النياق العجاف[2] . ومن حديثهما معا نستخرج الفكرة الإسلامية التى تقوم من المسرحية مقام الدم من العروق .

١- أيوب ص ١٣٥ .

٢- أيوب ص ١٣٧ .

عن موضوعية العرض ولسان حال المؤلف :

يكـــاد يكون من غير الممكن تصور مسرحية لا تتسم بخاصية موضـــوعية العـــرض كما يقول الدكتور عبد الحكيم حسان ،لأنها من ضـــرورات الكـــتابة المســـرحية وشكلها الفنى ، ويقصد بموضوعية العرض هنا ما يقابل شخصية العرض فى الرواية ، بمعنى أن للكاتب الـــروائى أن يـــتدخل بطريق مباشر ، فيظهر فى روايته متلبسا بدور القـــاص أو المعلـــق ، فـــيقوم برسم شخصياته بنفسه . وهذه الطريقة الشخصـــية فـــى رســـم الشخصيات لا وجود لها فى المسرحية على الإطـــلاق ،فعلـــى الكاتـــب المســـرحى أن يختفى عن ناظرى مشاهد مسرحيته أو قارئها اختفاءً تاما ، وبهذا لا يكون له سبيل إلى أن يتولى رسم الشخصيات بنفسه كالكاتب الروائى[١] .

وقـــد تـــبدو هذه الخاصية شكلية ولكنها فى حقيقة الأمر ليست كذلـــك ، فهـــى ترتبط بهذا الاختلاف الجوهرى بين الرواية والمأساة ،ففـــى الـــرواية تتكشف خصائص الشخصية تدريجيا من خلال توالى الأحـــداث والظـــروف وغير ذلك من عناصر الحقيقة الخارجية التى يمكـــن للـــروائى أن يتولى بنفسه عرضها على القارئ بطريق مباشر ،أمـــا فـــى المأســـاة فـــإن خصائص الشخصية الدرامية ترتبط وثيقا

١- عبد الحكيم حسان-أنطونيو وكليوباترا ص١١٥ .

بالصراع الذى لا يمكن للكاتب المسرحى إلا أن يعرضه أمام المشاهد ،ثم من خلال العرض تتكشف خصائص الشخصية الدرامية[١]

بـيد أن بعـض الكـتاب مع ذلك يؤثرون أن يكون لهم وجود فضـلا عـن وجودهـم باعتبارهم أصحاب العمل برمته باتجاهاته المختلفـة ، وقد يعمد أمثال هؤلاء إلى بناء شخصية ترتبط ،أو ينبغى أن ترتبط ارتباطـا وثيقا بالبناء الدرامى للمسرحية بعناصرها المختلفة . هـذه الشخصية يمكن للكاتب حينذاك أن يخلع عليها رأيه الخاص ، بحيـث يمكن أن تقوم بمهمة التعليق على الحدث والشخصيات ، وقد يكـون ثمـة تماثل بين دور هذه الشخصية ودور الجوقة فى المسرح الـيونانى أو دور الصـديق المخلـص أو الـتابع الحكيم فى المسرح الكلاسيكى ، أو الراوى والمخرج فى المسرح الملحمى ، عند بريخت وغيره .

وهـذه الأنمـاط مـن التعبير الدرامى تمثل ، على نحو ما ، جمهـور القـراء والمشـاهدين بفـارق واحد وهو أن جمهور القراء والمشـاهدين أتى لمشاهدة تراجيديا على الفور ، بينما تخشى الجوقة ويخشـى التابع ويخشى الراوى أن تحدث تراجيديا علىالفور ، يقول كليفورد ليتش : إنه عندما أصبحت الجوقة مقصورة على متحدث واحد ، غـير محـدد الهوية صارت أداة تعبير عن أراء الكاتب نفسه ، مما جعـل التراجيديا تزداد قربا من الأسلوب الملحمى ، وهو ما قال عنه

١- المصدر نفسه ص ١١٦

أرسـطو بأنـه يتميز بتبادل الحديث بين الشاعر بشخصه وشخصيات وهمـية تـتحدث عـن نفسها ، ومن أجل ذلك خلت تراجيديات القرن السابع عشر الرائعة من استخدام الجوقة بمعناها التقليدى ، وكذلك فعل شكسـبير ومعاصـروه وخلفاؤه ، ذلك أنهم لم تكن بهم حاجة لايجاد حاجز بين الشخصيات والقارئ ومن ثم كان اللجوء إلى شخصية تقوم بمثل هذا الدور[1]. وهذه الشخصية كما نلاحظ تقوم بما يمكن أن يسمى ذاتـية الموضـوعية فـى الدراما مقابل موضوعية الذاتية فى الشعر الغنائى .

والملاحظ أن كلا من شخصية سبائك فى " أشطر من إبليس " ، وشخصـية إيلـيا فى " أيوب " تقف عند هذا الحد الذى يحاول فيه الكاتب التصرف في رسم الشخصيات بحيث يفى بموضوعية العرض ،متيحا لنا من خلالها التعرف على صوت بارز ، نلمح فيه آراءه الى تقدم لنا فى الغالب لاستثارة درامية وفى هذه الحدود أيضا يمكن النظر

---

[1] - كـان نجـاح شكسـبير كبيرا فى مسرحية أنطونيو وكليوباترا فى رسم شخصية إيـنوباريوس ممـثلا لصـوت العقل والرأى الموضوعى المحايد الذى نلحظ فيه رأى شكسـبير نفسه ص١١٨ -١٤٠ -١٤١ -١٤٢- ١٤٣ - من كتاب الدكتور عبد الحكيم حسـان أنطونـيو وكليوباترا وكان هوراثيو واحداً من هذه الشخصيات فى هاملت أيضا ارجـع إلـى كليفورد ليتش-الكوميديا والتراجيديا ص٢٥٠ . وكذلك فعل موليير برسمه شخصـية السست فى مسرحية عدو البشر ارجع إلى د .محمد مندور: نماذج بشرية ص ١٢٨-١٤٠.

إلى شخصية الصياد فى سليمان الحكيم ، وشخصية السيد فى دمـوع إبليس ، وأصوات الملائكة فى إله إسرائيل .

١ - سبائــك :

إذا أدرك القارئ الكيفية التى يرى بها تيمور الواقع يستطيع فى يسر أن يكتشف أن سبائك يمثل لسان حال المؤلف[1] . وقد يزداد القارئ يقينا إذا كان له سابق معرفة باتجاه تيمور إلى رسم الواقع والتعبير عنه . إننا نعرف أن سبائك جنى أمرد ، يلتمع كالفضة ، جانح إلى التجديد فى اعتدال[2] . نعرف ذلك بنظرة فى قائمة الشخصيات فى صدر المسرحية وفى الوقت نفسه قدم لنا زميله زمهرير فى القائمة ذاتها باعتباره جنيا ، من شيوخ المتزمتين " يرأس مجلس التشريع والأحكام[3] . وزميله الثالث أنابيب باعتباره غبيا منهوما بالطعام ،على حين كان بزعبول رئيس الشياطين مؤمنا بالتجديد فى غير حيطة . وهذه الطريقة من طرق تقديم الشخصيات فى القائمة تجعلنا نعرف من خلال تصاعد الصراع أن تيمور هو الجانح إلى التجديد فى اعتدال وأنه دائما وراء سبائك ، الذى يعلق دائما على الأحداث بعبارات قاطعة وجمل تقريرية تحمل رأيا ، ولا تدفع حدثا ، أولا تعبر عن تطور شخصية . وإليك جانبا من تلك

١- يراجع الفصل الخاص برؤية الواقع .

٢- أشطر من إبليس ص٥ .

٣- المسرحية ص٥

العـــبارات " إن حكـــم الديكـــتاتور وإن صلح زمنا ، لا يصلح فى كل وقـــت[١] " ، " القـــانون يقاس بتنفيذه لا بوضعه وتشريعه[٢] " " شرما ابتلى به النظام الديمقراطى كثرة اللجان[٣] " أثبتت التجارب أن التأميم لا يؤتـــى ثماره الطيبة ، إلا إذا تولته أيد نقية ، وضمائر حية، ونفوس راضية مرضية ،تعمل لوجه الخير ، وتنشد صالح المجتمع[٤] " .

إن مســـاحة الـــنقد والتعليق والحيطة تؤكد لنا تلك المهمة التى اضـــطلع بهـــا سبائك معبرا عن وجهة نظر الكاتب المحددة فكـــــأنه لسان الحال الممثل لصوت الحكمة والصواب والذى وهو ما يأسف له الكاتب ، لا يعتد برأيه ، ومن ثم يأتى الفشل ، ولسبائك من هذه الجهة نظراء فى الدراما الإنجليزية والفرنسية فىالقرن التاسع عشر[٥] .

ولـــم يـــترك لنا تيمور فرصة للتردد فى فهم دور سبائك حين جعله ينتصر فى المسرحية للطبقة الدنيا ممثلة فى هلاهيل ،حيث جمع بيـــنهما لون من الحب فهو انتصار تيمور للطبقات الفقيرة على طريقة

١- المسرحية ص٣١ .

٢- المسرحية ص٣٦ .

٣- المسرحية ص٣٨.

٤- المســـرحية ص١٢٣ . وقـــد بـــالغ الدكـــتور ســـعد أبو الرضا حين قرر أن معظم شخصـــيات المسرحية - لا سبائك فقط - ناقلة لفكر الكاتب سلبا أو إيجابا ، وقلما تتميز بقســـمات نفسية خاصة ، وشان الشخصيات فى المسرحيات الذهنية والفكرية انظر البناء الدرامى ص١٧٤. ومع ذلك فليس من اليسير أن تعد " أشطر من إبليس " مسرحية ذهنية .

٥- ليتش- الكوميديا والتراجيديا ص٢٥٠ .

فهـم البرجوازية لمشاكل هذه الطبقات ، حتى إذا تمت المواجهة يقول سـبائك عـن هلاهيل " إن مطالبها لا تقف عند حد .. إنها مسرفة فى الـتطرف والشذوذ[١] . أو إنها طاغيه فى عاطفتها الجامحة ، لها قلب ديكتاتورى المنزع[٢] . وهى عبارات نشم فيها رائحة النقد البرجوازى التقلـيدى للطبقات الفقيرة الذى تكرر فى مسرحية (المزيفون) للكاتب نفسه .

والـذى لا شك فيه أن تناقض موقف سبائك فى المسرحية مع الاتجاهـات الأخرى يعطى المسرحية قدراً من الحيوية ، ويجعل من هـذه الشخصية أكثر من مجرد لسان حال ، أو مجرد معلق فمواجهة قضية بنقيضها فى مجرى الحدث خير تجسيم لفكرة الجدل ، " والنزعة الديالكتية بعامة ، لتوليد قضية جديدة ، تتراءى من وراء تصارع هذه القوىً "[٣] .

٢ - إيـــليا : -

ويقوم إيليا فى مسرحية أيوب بمراعاة مراحل الآداء ، وتحليل المعانـاة وملاحظة الإيقاع التراجيدى ، والتأمل الطويل فى الحدث ، واستخلاص العبرة فى نهاية المسرحية ، وهو فى ذلك كله لسان حال

١- أشطر من إبليس ص ١٢٢ .

٢ - أشطر من إبليس ص ١٢٢ .

٣- د . محمد غنيمى هلال- النقد الأدبى الحديث ص ٥٦٩ .

المؤلـف ،يذكـرنا بقـوة بدور الراوى فى السيرة الشعبية ، ولم تكن المسرحية -كما عرفنا -بعيدة عن هذا الفن العريق .

وقد أعده الكاتب لهذه المهمة بعناية ،فهو عجوز، واسع الخبرة والـتجربة ، وإن كنا لم نفهم لماذا جعله أهتم مادمنا لم نر أثرا لهذا ؟ مع فهمنا لهزة فى يده ورعشة ،وهو ساقى خمر، والخمر سقياها رمز يفصـح الكاتـب عـنه فى مواضع كثيرة، وهو مخمور دائما ، ولكنه يـتحدث بلغـة العقلاء[1] وتبدو الخمر معنى حين يظنها بانجو الروح الإنسانى ، وتبدو معنى حين يقول إيليا عن بانجو نفسه : هو الرسيب المـر فـى خمـرتى كلما شربها الظمآن إزداد ظمأ ، هو الدواء يملأ الرأس ، فيزيل تعاسته ، ويزيد ألمه[2] . وتبدو معنى حين يتوجه إيليا إلـى بانجو قائلا :-أنا خمّار يا سيد بانجو ، وصنعة الخمار أن يصنع كأسا من أحزان الناس ، ليسقيهم خمرا تزيل أحزان الناس[3] .

وتبدو معنى حين يقول عنها إيليا أيضا : " خمرى كأيوب تبذر الحـب مـع قطراتها ، وتزرع النشوة فى كل قلب " ، كما تبدو كذلك

---

[1] - شخصـية المخمور العاقل من النماذج الإنسانية فى كثير من الأعمال الأدبية ولعل أقربها إلى إيليا شخصية بونتيلا فى مسرحية بريخت " بونتيلا وتابعه ماتى " .

[2] - أيوب ص ١٣٩

[3] - ايوب ص ١٥١

حيــن يطلــب كأســا حتى يفهم الحكمة من وجود بانجو ودوره الذى يضطلع به فى الكون .

إن إلمــام إيليا بالحدث بناء على ذلك يجعل من حديثه فى كثير مــن الأحيان أشبه ما يكون بنبوءة ، فقبل وقوع الكوارث يطلب لنفسه الراحة " ولكننى سأتعب تماما بعد قليل ، ولن أجد وقتا للراحة فلأسترح الآن إذن[١] " ثــم كــان حديــثه الطويل فى منولوج لافت بأن مكمن الخطر يقبع فى قلب امرأة قلّب ، تبيع لمن هو قادر على الدفع ، وهو لذلــك وقبل خيانة الجارية ثم الزوج يطلب من النسوة اللائى أحطن به خــيالا أو كابوسا أن يغربن عن وجهه فليس فيهن أمه[٢] . بل إن طبــيعــة النــبوءة الموحية تبدو جلية فى أول عبارة نسمعها فى المســــــرحية " إن إيليا يعرف الماضى والحاضر والمستقبل وما وراء المستقبل[٣]"

وكــأن الكاتب يلفت انتباهنا إلى متابعــــــة إيليا ، إذا كنا جادين فى تفهم جوانب العمل الدرامى . إن إيليا بذلك يؤدى دورا مــن الأدوار التى تضطلع بها الجوقـــة نتلمسها كذلك فى راوى

---

١ - أيوب : ص ١٩

٢- أيوب : ص ٨٥ .

٣- نفسه : ص ١٨ .

السيرة حين تسبغ الجوقة أو الراوى إدراكا لما سيكون عليه مجرى الأحداث التالية .

وإيلـيا أيضـا يمسـك كثيرا من خيوط الصراع ، وهو لا يفصـح عما يعرف إلا قليلا ، نعرف أنه ملم بتلك العلاقة المريبة بين الجارية وبلدد شيطان الإنس ، ولكنه لا يبدى تصرفا ما حيال ما اتفقا عليه من تآمر على سيده أيوب ، إلا بقدر ما يلفت انتباهنا إلى مصدر الخطر . وهو يعرف أيضا ان الطبيب الذى شفا أيوب هـو من اشترى نياقه العجفاوات بالذهب البراق ويعرف أنه بانجو الشيطان فيحدثه : أنا أعرفك أيها السيد كما لا يعرفك أحد هنا(١) . ولكنه لا يخبر الآخرين .

وتتكشـف نظرة إيليا العميقة للحدث وهو يستخلص عصارة الـتجربة متوجها بها إلينا نحن القراء . ويبدو أن الكاتب كما يقول ليـتش يحتاج فى معظم الأحيان إلى مثل هذه الشخصيات للتعبير عـن وجهـة نظـر العاديين من الناس ، الذين تحقق لهم قدر من البصـيرة فأخذتهم الرهبة والفزع من هول ما حدث فيجعل الكاتب مـنهم الوسيط بين الشخصية الترجيديه وبيننا(٢) إن إيليا يكشف لنا

١- أيوب : ص١٣٨ .

٢- ليتش – الكوميديا والتراجيديا ص٢٥١ .

فــى الــنهاية جانبا مـــن معنى الخمر عنده " من كل قيد يتحطم قطرة ، تصب فى دنى ، والدن يفرغ ، والكأس لا تمتلئ ، وحين يشــرب الناس خمرى يقولون مرة ولكنهم يشربون ، ومع الكأس التى يشربون تزداد فى قلوبهم المرارة وتزداد الحكمة[١] . ويمكن أن تقــرأ هــذه العبارة فى ضوء العبارة الأولى : إن إيليا يعرف الماضى والحاضر والمستقبل ، وما وراء المستقبل حتى ندرك أن الكاتــب الــذى بدأ معلقا على لسان إيليا هو الذى انتهى معلقا على لسانه أيضا.

وهــذه الــنهاية تذكرنا بتعليق الجوقة فى الدراما الغربية ، والــراوى فــى السير الشعبية ولها مثيل فى مآسى شكسبير ،حيث تقــوم بعــض الشخصــيات عنده بدور الجوقة ،ففى هاملت يبقى هوارشــيو وفــور تنبراس على المسرح ليقدما ما ينبغى قوله فى نهاية المسرحية وفى " لير " حيث يقوم ألبانى وكنت وأدجار بإلقاء الســطور الأخــيرة من المسرحية ،معبرين عن شعورهم وشعورنا بالأسف وعــدم التصديق ، وفى عطيل حيث يقوم كل من لودفيكو وكاسيو بنفس الدور[٢] .

١- أيوب ص ١٥٨ .

٢- ليتش- الكوميديا والتراجيديا ص٥٢٠

ومـــن الغريـــب أن يجمـــع الكاتب بين وجود إيليا وجوقة نســمعها فجأة فى نهاية المسرحية وإن كانت لا تظهر كما يشير ، فـــيحدث لدينا نوع من التضارب ، ثم لا نلبث أن نلاحظ عبارات الجوقـــة التى لا تقدم أكثر مما أخبرنا به إيليا شيئا له قيمة " أيوب دخــل بحـــار الموت وطفا قاربه ، أيوب غسلته نيران الفناء ولمع الـــنجم ... إلخ[1]" وكان إليوت قد نبه إلى أن الجوقة فى المسرح الحديث تصير قدرا زائدا ،لأن الصعوبة تكمن كما يقول ،فى حقيقة أنـــه مـــالم يتوفر للجوقة ذلك الإبداع الذى كانت تهيؤه الموسيقى وحركة الألحان الراقصة فى التراجيديا اليونانية ، فإنها تصبح إما نوعاً من الوعظ المباشر الممل الصادر عن الكاتب المسرحى نفسه ، وهذا التبعيد للمسافة بين الحدث المسرحى وجمهور النظارة من شأنه أن يحول دون استغراقنا العميق فى الفاجعة وما يصحبها من كشـــف أو لحظـــة تـــنوير ، أو أن تصـــبح الجوقة مجموعة من الأشـــخاص تقـــدم أحاديث تصل فى ابتذالها وعدم جدواها حدا لا

---

[1]- أيوب- ١٤٨

يمكنا من تقبل هذه الأشخاص باعتبارها جديرة بأن تشاركنا قدرتنا على الفهم والإدراك[1] .

وينبغى أن نشير إلى أن ذاتية المؤلف التى بدت واضحة فى بـــناء شخصية إيليا كانت موضوعية فى التسويغ والاحتمال ، يؤكد ذلك، بالإضافة إلى نجاح الكاتب البعيد فى خلق شخصية قريبة منا ، قدرتـــه فـــى تحـــريك هـــذه الشخصية وسط حشد من الشخصيات والأحداث بحيث نرى إيليا دائما فى لحظات الأزمات وبداية الحركة المسرحية ، وفى هذه اللحظات بعينها التى نود فيها ان نتعرف على العمـــل المسرحى بمنحنياته . وآية ذلك أنه ظهر فى المسرحية سبع مـــرات فـــى المرة الأولى أطلعنا على موقف الجارية من بلدد هذا الحلف المعد للإجهاز على أيوب ، وفى المرة الثانية ، فى حديثه مع

---

[1] – ليـــتش– الكومـــيديا والتراجيديا ٢٤٩ وقد ذكر الدكتور إبراهيم حمادة ان المتحدث الرســمى للمؤلــف Raisonneur شخصية مسرحية ثانوية ،عادة ما تكون غير مرتبطة بـــالحدث الأساسى ترابطا عضويا ، وتقوم بوظيفة المتحدث الرسمى لمؤلف المسرحية ، وأن تلـــك الشخصية تراقب سلوكيات ، وأقوال الشخصيات ثم تقوم بالتعليق الذى يجمل وجهة نظر المؤلف وفلسفته .فى مسرحية برناردشو " لا يمكنك أن تعرف ١٨٩٩م، نجد شخصيتى المحامى والساقى يقومان بتلك الوظيفة النيابية ، وفى مسرحية الزوج المثالى ١٨٩٥ لأوســكار وايلــد يقوم بذلك اللورد الأرستقراطى جورنج . معجم المصطلحات الدرامـــية والمسرحية ص٢٢٩ . وفى ضوء هذه المعلومات فقد تجاوز فاروق خورشيد هذا الدور البسيط كما تبين لنا منذ قليل .

بنات أيوب ، جعلنا نشعر باقتراب الكارثة ، وفى المرة الثالثة كشف عـن نفـاق بلـدد للجاريـة ، وفى المرة الرابعة جاء لينقل لأيوب المصـيبة الرابعة التى أخرجته من طوره فشق جيبه وشد شعره ، وفى المرة الخامسة جاء ومعه الناس ليعلن عودة المال ويشهد شفاء أيـوب ، وفـى المـرة السادسـة يشهد مصرع بلدد وتحرر مادى ويكشـف عـن بانجو وفى المرة السابعة والأخيرة تنتهى المسرحية على لسانه مستخلصا العبرة ، ولعل الكاتب قد أكد أنه هو الذى نقل خـبر المصيبة وجاء بالبشرى جاعلا من ذلك تماثلاً مع دور بانجو الشيطان .

عن الخطأ وحتميته :

لقـد أريـق الكثـير من المداد حول ما كتبه أرسطو عن الخطـأ الـذى تقـع فيه شخصية البطل باعتباره فى منزلة بين المنزلتين ومجمـل ما قيل فى ذلك أن الكلمة التى يستخدمها هى لفظـة Hamartia بالإغريقـية واللفظة ترد فى الفكر الإغريقى عند سـقراط لـتغطى عـددا من الأخطاء التى يمكن اعتبارها أخطاء مأساوية بطرق مختلفة ، أى أن تفسيراتها متعددة ، وإن كانت كلها تلـتقى عـند المعنى اللغوى للفظة وهى : عدم النجاح فى إصابة الهدف وعلى هذا الأساس هناك من يرون أن كلمة هاما رثيا تعنى

الفعـل الـذى يستوجب العقاب من الناحية الأخلاقية . وهناك من يرون أن اللفظة تتدرج تحت معنى أوسع مدلولاً هو القدرية ، التى تعـد مسـؤلة عن معاناة الإنسان وآلامه الدائمة . بيد أن الدراسة الفاحصـة للدراما الإغريقية كما يقول الدكتور عبد العزيز حمودة تـؤدى إلـى نتيجة واحدة ، وهى أن اللفظة فى الواقـع تعنى ضعفا أساسيا فى شخصية الإنسان يستحق عليه العقاب[1] .

إن أبطـال مسـرحياتنا بعـد لمن المخطئين ، فإن طوبوز تحالف مع الشيطان بعد أول تجربة حقيقية اهتزت فيها عواطفه ، حتى إنه ليتصور نفسه شخصا تافها أو مجرد رجل يؤلف الكتب ، وكذلـك فعـل فاوست الجديد الذى أعد نفسه للتعاقد مع الشيطان معتقداً أن الدنيا بعد مرجريت لا غناء فيها ، وسقطت عصماء بين يـدى الشـيطان الـذى بدا لها فى وسامة وفحولة الرجال ، لأنها أعـدت نفسـها لذلـك بالحرمان الذى فرضته على نفسها ، حين أحاطـت نفسـها بسـور من القداسة والعفة ، وسليمان عمل تابعا للجنى ،حتى يثبت قوته وسلطانه ، وأن لا شئ يقف أمام الطموح ، وشـياطين تيمور أخطأوا حين تخلوا عن مهنتهم الأصلية متخيلين

---

[1]- د . عبد العزيز حمودة-البناء الدرامى ص٦٩ .

أنهـــم يصلحون أثمة للخير ، ويبقى أيوب وحده بلا خطيئة يتعذب بلا مسوغ واضح أو معقول ، أو هكذا يبدو لنا[١] .

إن أبســـط ما يجب أن نعرفه عن البطل المأسوى هو أن يكون مســـئولاً مســـئولية كاملة عن خطئه أخلاقياً ، كما يجب عليه أن يعلم مقدمـــاً طبيعة ما هو مقدم عليه وعواقبه ، شريطة ألا يكون خطؤه من

١- أصر فاروق خورشيد على تجريد أيوب من كل عيب ، ولم يطور صفة العجرفة التى وردت علـــى لسان شيطان من شياطينه فى المسرحية مثلا ، ولم يلق اهتماما لما ورد فى العهد القديم من إشارة إلى آثام أيوب ، ورغم أنه يتابع الكثير مما ورد بسفر أيوب ، فإن الفـــياز التـــيمانى يوبـــخ أيوب ثمة قائلا : أليس شرك عظيما وآثامك لا نهاية لها ، لأنك ارتهنـــت أخـــاك بلا سبب ، وسلبت ثياب العراة ، ماء لم تسق العطشان، وعن الجوعان منعت خبزا . الإصحاح ٢٢ – ٥ –٨ ص ٨١٣ . فعل فاروق خورشيد ذلك لأنه فيما بدا لـــنا لا يـــناقش حكاية أيوب فى إطارها التاريخى أو المحلى ، وإنما يقدم لنا الإنسان حين يسأل معتقدا أنه مظلوم ، ومن ثم يتحول إلى بطل ملحمى ينتصر له الله وتنتصر له القيم وقـــد لاحـــظ برادلى صعوبة خلق شخصية تراجيدية حول أيوب فقد كان فيما يرى أعظم أهـــل الأرض طـــراً ، كما أن مصائبه تكاد تكون فوق ما يستطيع الإنسان احتماله ، ومع ذلـــك – وحتى لو تصورنا أنها تضنيه حتى الموت– فإن هذا لا يجعل قصتها تراجيديا ، بل إنها لن تصبح كذلك لو أن النار والرياح الشديدة من البرية وآلامه الجسمانية اعتبرت مرسلة من قوة خارقة للطبيعة سواء أكانت عادلة أم شريرة ، ذلك أن الكوارث التراجيدية لا تحـــدث وحسب ، ولا هى ترسل إرسالاً ليس غير ، وإنما هى تتأتى على الأخص من تصرفات هى تصرفات الناس . راجع برادلى ، التراجيديا الشكسبيرية ج١ ص٢٠ .

ذلـــك النوع الذى يندرج تحت لافتة الشر المطلق أو الشر للشر ، مثل المجرم الذى يتربص لعدوه فى الطريق وينتظره لمجرد التخلص منه.

وقد يقول قائل ألا يعتبر الشيطان مسئولاً عن أخطاء الإنسان ؟ ألـــم يكن يملك من المواهب والقدرات قدراً يضعف أمامه الإنسان ؟ ألـــم يعـــرف حاجة طوبوز وفاوست إلى الجنس والمال والشهرة ؟ ألم يعرف ماذا يريد سليمان بعد أن عرف بلقيس ؟ ألم يعرف طريقه إلى عصـــماء الـــتى أحاطت نفسها بسياج من الحرمان ؟ ألم يقنع طوبوز الفقير أن المال وحده كفيل بأن يعيد سادى فعادت مع الذهب الذى نثره بيـــن يديها ؟ ألم يقنع فاوست بقدرته على التخييل أن مرجريت ليست إلا داعـــرة تأتيه ليفسق بها إذا هو أمر بذلك ؟ ألم يشهد له سليمان بعد أن أتـــاه بعرش بلقيس ولما يرتد إليه طرفه ؟ ألم يبد لعصماء فى هيئة ولـــى الله ليبعـــث فى قلبها الأمان وفى وسامة الشباب ليفجر رغبتها الجنسية الدفينة ؟

ألا يقوم الشيطان بهذه الكيفية مقام القدر فى التراجيديا اليونانية ؟وكمـــا إنـــنا نخطـــئ لو تصورنا أن القدر مسئول عن أخطاء أوديب وكريون وأورست وغيرها فإننا نخطئ لو تصورنا أن الشيطان مسئول عـــن أخطاء أبطالنا، فإن طوبوز على وعى بأنه مقبل على خطيئة ، يبدو ذلك حين يعرض عليه الشيطان أن يبيع نفسه له فيصرخ فى حدة

: أبـيع نفسي ؟ أبيع نفسى للشيطان؟ أرجوك أن تتفضل بالخروج[١] . أما سليمان فهو على يقين أن الجنى لا يستطيـع بما له من مواهب وعـبقرية أن ينتزع مفتاح قلب ممن استحوذ عليه ، ومع ذلك فقد ملأ الجـنى نفسـه بالأمل فقبل . أما فاوست فإنه يرفض عرض الشيطان الأول أن يكـون صـديقاً له صـائحاً :لا صداقة ولا ود بين الإنسان والشيطان[٢] .أما عصماء فإن الشيطان لم يمارس معها الجنس إلا بعد أن صـارحها بأنـه إبلـيس فاستسلمت مؤمنه بأن الحب عذب حين نخافه[٣] .

إنهـم ضـعفـاء ملأهـم الطموح ،يواجههون عملاً أكبر من طاقاتهم ، وإن الضعف مع الطموح ليعجلان بدمارهم ، فإذا نظرنا إلى طوبـوز وجدنـاه أضـعف من أن يكون مفكراً كتب الإكسير المفقود ومذاهـب الطوائـف وفاسطوس الجديد ، وهو قبل أن تنصرف عنه سادى يتهم القراءة بأنها هباء وهراء وحين يرى الكتب تملأ حجرته ، يصيح كيف أضيع عمرى فى مثل هذه القبور ؟ ولذلك كان سقوط مثل هذا المفكر الضعيف سريعا ، بعد أن لوح له الشيطان بالمال والجنس ، وفـى مـثل هذه الحدود ننظر إلى فاوست الجديد الذى يحمل هروب

١- عبد الشيطان ص ٣٩-٤٠ .

٢ - فاوست الجديد الفصل الأول .

٣ - دموع إبليس ص٣٠ .

مرجريــت تبعة أخطائه ، مع أنه قبل ذلك استخدم مهارته العلمية فى تزييف النقود .

وبهذه الكيفية نرى أبطالنا يحملون فوق كاهلهم أعباء أكبر من أن تقــوى علــيها طاقتهم : عند فتحى رضوان تفشل عصماء فى أن تكــون قديسة وثمة نداء الجسد وسليمان الحكيم نفسه يشعر بمثل هذا الضعف ، وإن بدا منتشيا بما أوتى من قوة وقدرة تفوق البشر ، وهنا فقط يذكرنا بأوديب غير أن ملامحه تعود لتشارك بقية أبطالنا المسيرة نفســها ، فإن صادوق يذكره بقوته : لاتخش شيئاً فأنت نبى الله المنزه عن الخطأ ، والمعصوم من الزلل فيجيب : "تخدع من بهذا الكلام أيها الكاهــن"؟ (١) وحــتى فــى هذه اللحظات التى استسلم فيها للجنى يبدو ضعيف الإيمان بقدرته . إن سليمان تماما مثل فاوست يريد أن يتجاوز ما بين يديه من قدرات إلى عمل المستحيلات ، ولكنه أخيرا يعرف أن كلمة "لا" الصغيرة تخرج من قلب امرأة كفيلة بأن ترده منهزما .

إن عنصرالأسى لدى أبطالنا لا يتركز فى هزيمة رغباتهم أمام قوة ليست فوق الإنسان ، كما نعرف فى التراجيديا القديمة ، وإنما هى المغريات الدنيوية التى تختفى وراء أفكار فقط ، سقط طوبوز وفاوست الجديــد من أجل المال والنساء وسقط سليمان لنزوة زينت له بلقيس ، وسقطت عصماء لأنها حرمت نفسها من الجنس

١- سليمان الحكيم ص٢٥ .

إن حتمـية الخطأ التى نعرفها عن البطل التراجيدى تبعا لذلك لاوجـود لها مع أبطالنا ، فسقوط البطل التراجيدى الأرسطى متوقع، وهـو أيضا مقبول منذ البداية باعتباره النتيجة الطبيعية الوحيدة للخطأ الذى وقع فيه ، ولكنا لا نتوقع لأبطالنا مثل هذا المصير ، لانتفاء مثل هـذه الحتمية فطوبوز وفاوست ليسا مكرهين-كما نرى- على التعاقد مع الشيطان ، وعصماء كان يمكنها أن تتزوج ، وسليمان الحكيم كان يمكـنه أن يدعـو بلقيس للإيمان برسالة الله عملا بكونه نبيا ، لا أن يدعوها للزواج .

ولكـن الشـيطان فقط يأتى هؤلاء جميعا حاملا بعض ملامح الـبطل الأرسطى ، وتلك الحتمية التى تنتج عنها أخطاؤه[1] باعتباره-

---

[1]- يكتسـب موضـوع الكبرياء أهمية خاصة باعتبار أن إبليس رفض السجود لله بدافع الكبرياء والفخار . وكبرياء إبليس -وإن بدت مع الشعور الدينى -عجرفة تستحق العقاب لقوله تعالى "فاهبط منها فما يكون لك أن تتكبر فيها فاخرج إنك من الصاغرين "فإننا قد نراه فى بعض أعمالنا المسرحية لايخلو من كبرياء مأساوية - كما نلاحظ لدى باكثير - تسـتجلب مـن القـارئ شيئا غير السخرية والاحتقار والاستعاذة فقد نلمح حينذاك أنها كبرياء مأساوية دفعته لأن يلجأ إلى الله من قضاء الله ، وإيمانه بالله ووحدانيته أمر يغذى هـذه الفكرة فى الأذهان . ومع ذلك فيمكننا أن نتلمس هذه الروح التى بدت خافته لدى باكثـير على نحو أوضح عند الحلاج فى كتابه الطواسين خاصة فى تلك المحادثة التى تخـيلها الحلاج بين موسى وإبليس، وثمة يقرر إبليس أنه لايجد فى العارفين أعرف بالله مـنه . وتبدو صرخة إبليس على هذه الحتمية التى يشير إليها فى هذا البيت الذى ينشده الحلاج على لسان إبليس بحيث نرى وجه القرابة مع أوديب وغيره من أبطال التراجيديا الإغريقية يقول إبليس :

بأمر إلهى-محروما، مطرودا، مهزوما، معدماً ، يتهاوى أمامه فاوست الجديـد ،وحيـن يصحو فاوست من غفوته تنقذه الملائكة ، على حين توسـعه هو ضربا ، وترفض عصماء توبة إبليس ودموعه التى بدت صادقة ، لأنه الشيطان الرجيم المبعد إلى يوم الدين ، ولا تقبل الملائكة توبـته فى إله إسرائيل للسبب نفسه ، حتى حين فكر فاروق خورشيد فـى تقديـم نمـوذج للبطولة الشيطانية النبيلة ، ابتعد عن إبليس بكل مسـمياته التقلـيدية : لوسيفر ، بلعزيول إلخ . وقدم شخصية تابع من أتـباعه هـو بانجو لكى يفسر فى النهاية هذه الحتمية تفسيرا إسلامياً يضع معنى لوجود الشيطان ، وحتى يثاب بانجو يصير إنسانا ، ويقتل لينجو مع الخلود الشيطانى من اللعنة ، يقول زميله حين يراه محترقا : لقـد دفع الثمن حين فقد الخلود ، ولكن مادى يضع الأمر فى نصابه : .. بل قل تحرر بانجو من قيد الخلود[١] .

وإذا كـان الكاتب الإغريقى قد بالغ فى تصور الخطأ على كل المسـتويات ، حتى على مستوى ضخامة التعبير الشعرى ، لكى يثير فـى قارئه ومشاهده عاطفتى الرحمة والخوف ، ليحدث التطهير ، كما أخبرنا أرسطو ، نقول إذا كان الكاتب الإغريقى قد فعل ذلك فإن كاتبنا لايلجـأ فى تصوره لأخطاء البطل إلى المبالغة ، فإن هذه الأخطاء تقع

ألقاه فى اليم مكتوفا ثم قال له:

إياك إياك أن تبتل بالماء

١- أبوب ص١٥٧ .

كمـــا رأينا بطريقة مألوفة ، بحيث نستطيع نحن القراء المشاهدين أن نتعرف عليها بسهولة . ومن ثم كان التعرف لا التطهير هو الهدف من العمل الدرامى عند كاتبنا ، وهو أمر يتفق مع روح التراث لدينا الذى يهـدف دائماً إلى العبرة ولسنا ندافع عن كتابنا أو نتلمس لهم الأعذار فـإنهم حقاً لا يقصدون فى أعمالهم أن يحدثوا لدينا هذا التطهير، لأن أبطـالهم كمـــا لاحظـنا لايخطـئون عن حتمية تحدث هذا اللون من الـتعاطف الذى نعرفه مع أوديب أو أورست مثلا فإنها أمور قد تجعل القـارئ لدينا ، ولابد أن نعترف بوجود مثل هذا القارئ ، يقول " لقد حـدث هذا بعيدا جدا عنا ، ومنذ زمن بعيد ، وإننا لنرجو ألا يكون قد حدث على الإطلاق" .

وهـناك إجمـاع علـى أن مصطلح التطهير تبادر إلى مخيلة أرسطو عندما رغب فى رد حجة أفلاطون التى وردت على نحو بارز فـى الكتاب العاشر من الجمهورية ، التى قال فيها بأنه لابد من توجيه اللوم إلى الشعراء، ومن ثم طردهم ، لما يسببونه من إثارة للعواطف ، بمـا فـى ذلك عاطفة الشفقة ، مما له أكبر الأثر فى منع الإنسان من اتباع ما يمليه العقل ، وأكد أرسطو فى معرض دفاعه عن وجهة نظره أن العواطـف وخاصـة عاطفـتى الشفقة والخوف ، عندما تثار فى المسـرحية فهى أيضا تتطهر ، ولأن أرسطو وجد فكرته على مايبدو فـى استخدام الموسيقى لتهدئة المرضى الذين يعانون من الاضطراب العقلى ، فقد حاول أن يبرهن على أن للمأساة تأثيرا تطهيريا . وسواء

أكان يعنى بذلك تخليص الجسم من عاطفتى الشفقة والخوف أم تطهير هاتيـن العاطفتين مما علق بهما من خبث، فإن هذا لايزال مثار جدل حـتى إن ليـتش يقـول : إن التطهير كلمة يجب أن تبتر من قاموس التعبيرات النقدية[١] .

إن كتابـنا بهذه الكيفية يحققون مفهوما جديدا للمسرحية الحديثة تحـدث عـنه ليتش فقال إنها تحرك العواطف من حالة قوة كامنة إلى حالة قوة نشطه متحركة عن طريق إثارة حوافز جديدة ومناسبة ، فهى تتحكم فى هذه العواطف بتوجيهها إلى المرامى الصحيحة فى الطريق الصـحيح ، وهـى تقـوم بتدريـبها فى إطار الحدود التى تسمح بها المسـرحية ، كما ينبغى أن يمارس الإنسان الصالح عواطفه ، وعندما تعود هذه المشاعر إلى مكمنها الأول بعد انتهاء المسرحية ، تصبح قوة كامنة أكثر تدربا مما كانتِ عليه أول الأمر.[٢] إن الشخصية التى ينجح الكاتـب فـى تصورها على هذا الأساس قد تجعلنا نشعر أن الموقف لايعنيـنا ولكنا فى الوقت نفسه مشغولون بهذا الموقف إنشغالاً كبيرا ، وتلـك خـبرة القارئ العربى مع شخصية إنسان يحالف الشيطان كما رأينا فى المسرحيات موضوع الدراسة .

---

[١]- كـتاب أرسـطو طاليس- فن الشعر ص ٧٦-٧٧ ترجمة د. شكرى عياد، نصوص النقد الأدبى اليونانى جمهورية أفلاطون ترجمة د. لويس عوض الكتاب العاشر ص ٥٥ ، وانظر ليتش الكوميديا والتراجيديا ص٢١٣-٢١٧ .

[٢]- ليتش ص٢١٥ .

الفصل الثالث

طبيعة الحوار الدرامى

الحوار الدرامى ليس مجرد إجراء محادثة[١] ، تلك قضية ينبغى أن تـثار ونحن نتعرض لمجموعة من النصوص لم تكن تخلو من هذا الحـوار الـذى لا يؤدى وظيفة فى البناء الدرامى . إن الحوار بصفته الأداة الطبيعـية للكـتابة الدرامـية له مجموعـة من الوظائف تكسبه خصوصيته باعتباره الوسيلة الأولى فى التعبير الدرامى ، ونستطيع أن نقول مع بنتلى إن الحوار يلقى الضوء على شخصية المتحدث وشخصية المـتحدث إلـيه وشخصية المتحدث عنه[٢] كما نستطيع أن نتابع أريك بنـتلى حيـن يرى أن الحوار الجيد يطور الحبكة بمصاحبة الفعل الذى يـدور فوق خشبة المسرح ، ورواية الفعل الذى يدور بعيدا عن خشبة المسرح[٣] ، وهناك ما ذكره الدكتور عز الدين إسماعيل عن الحوار من أنـه حصيلة أبعاد المتكلم الثلاثة ، فهو يخبرنا عن هذا المتكلم وعما هو كائـن ، ويلمـح إلى ما سيصير إليه[٤] ، وما ذكره الدكتور عبد الحكيم حسان من أن الحوار يشارك الحبكة فى تطوير الشخصيات من الخارج وينفرد دونها بتصويرها من الداخل [٥].

١- JL . S tyan . The Elements of Drama P .11

٢- ميليت وبنتلى . فن المسرحية ص٤٨١ .

٣- حسين رامز- الدراما بين النظرية والتطبيق ص٥٣٦

٤- د. عز الدين إسماعيل - قضايا الإنسان ص٣٨ .

٥- د . عبد الحكيم حسان - انطونيو وكليوباترا ص١٤٥ .

وهذه الآراء جميعها تكاد تتفق فى تحديد وظيفتين رئيسيتين للحوار : الأولـــى هـــى دفع الفعل المسرحى إلى الأمام والثانية هى الكشف عن الشخصـــيات ، وذلك أن كل حوار يجب أن يكون خطوة إلى الأمام أو توضـــيحا لأحـــداث الحاضر أو المستقبل عن طريق إلقاء الضوء على الماضــــى الذىيصـــــنع ويوحــــى بالمستقبل . ولكن ذلك كله لا ينفى أن الحـــوار فى حد ذاته قد يكون مصدر متعة لما يتصف به من صفات ، ولـــيس لما يؤديه فقط من وظائف . وفى هذه الحال لا يمثل الحوار فى الدرامـــا مجرد الحركة والتفاعل بين الشخصيات ، لأنه قد يتجه إلى ما يســـمى الجانـــب الواقعى الميتافيزيقى للشخصيات ، حيث يكون للعبارة امـــتداد نفسى تصير به اللغة ذات سلطان سحرى يصل ما بين الشعور المألوف ، ومتاهات اللاشعور المستعصية ، التى بها يتحدد المصير من خـــلال الاضـــطراب والمـــزج بين عالمين : عالم الوعى ، واللاوعى المـــتحكم فـــى صلات الإنسان بالمجتمع والطبيعة والأشياء . وفى هذا الســـياق يستعين الكاتب بلغة شعرية تتجاوز لغة الحديث العادى التى لا يمكـــن أن تكـــون غايـــة أو وسيلة فى عمل درامى عظيم ، " ويتطلب استخدام هذه اللغة مقدرة فنية كبيرة دعامتها تصور فلسفى محكم ، لأن هـــناك فـــرقا بين تصوير سطحية الوعى تصويرا فنيا محكما وسطحية

التصـــوير ، و الإيحاء بالتفاهة التى تكشف عنها مأساة الوعى و تفاهة الإيحاء"[١] .

وقد كان يتوقع أن يصاغ موضوع الشيطان والإنسان بهذا اللون مـــن ألـــوان الأســـاليب ، خاصة إذا كان موضوعا يمثل ماسماه "ماثيو أرنولـــد " نقـــد الحياة " بإصدار الحكم عليها أو بمحاولة إدراك كنهها . وهـــو موضوع يجود فيه هذا النوع من الأسلوب الذى يرقى بعيدا عن الواقعية المسرفة والمعتدلة ويدق بحيث لا يكون له التأثير المطلوب إلا إذا خاطـــب الجانـــب الميتافزيقى لدينا ، وهو الجانب الذى تمثل الدراما الأرض الخصبة لتأثيره .

ولا يمكـــن قـــبول ما يراه بعضهم من أن المسرحية الغربية – كانت شعرية ، فثمة مسرحيات نثرية يبلغ فيها الأسلوب حدا من الجودة بحيـــث يصـــير شعرا منثورا تشف من ورائه الأفكار ، ويصبح مصدر مـــتعة فـــى حـــد ذاته وبصرف النظر عنّ سياقه إذا عن لنا أن نغالى ونقطعه عن هذا السياق .

وقـــد نحاول أن نتلمس هذا الضرب من الحوار فى المسرحيات موضوع الدراسة فنشق على أنفسنا ، وعلى كتابنا الذين فهم أكثرهم من الحوار مجرد إجراء محادثة ، ولكننا لا نستطيع أن نمر على لغة الحوار المسرحى لدى فاروق خورشيد دون أن نتوقف ونلمح وعيا فنيا بطبيعة

١- د . غنيمى هلال النقد الأدبى الحديث ص٦٢٣ .

الحـــوار ، فعلى الرغم من حرصه فى مسرحيته "أيوب" على أن يجعل من الحدث الدرامى منطقيا يتسلسل فى رتابه تتقدم فيه الأسباب النتائج ، وهـــو حرص يشاركه فيه جل كتابنا الذين اتجهوا تبعا لذلك بلغة الحوار إلـــى الواقعية على الرغم من ذلك فقد كانت لغته فى كثير من الأحيان تشف عن المعنى ولا تقدمه .

ونســـتطيع أن نـــدرك ذلـــك بعد قراءة الحوار التالى بين إيليا الإنسان وبانجو الشيطان :

إيليا : لا يـــزال هـــناك شـــئ أخير بقى أمامى لأفعله من أجلك أيها الصديق الشيطان .

بانجو : كلى آذان صاغية ..

إيليا : نابك ..

بانجو : ما لهما ؟

إيليا : لا داعى لظهورهما بارزين بهذا الشكل ..

بانجو : وماذا تريدنى أن أفعل بهما ؟

إيليا : مـــا فعله الإنسان من قبلك ، تخفيهما عن العيون وراء ابتسامة رقيقة هادئة تقطر مودة وتنطق سلاما ومحبة ..

بانجو : وهل للإنسان أنياب ؟

إيليا : ولكـــنه تعلمّ كيف يلغ بهما فى القلب .. وكيف ينهش بهما فى الكـــبد ، وكيف يمزق بهما الأحشاء، .. ودون أن تظهر عليهما قطرة دماء بل دون أن يظهر أبدا إلا حين يبتسم ، حين يضحك.

بانجو : اضحك إذن ..

إيليا : أتريد أن تراهما (يقف ويفتح فمه ويشير إلى نابيه) هاهما .

بانجو : (باحتقار) وهل تسمى هذا الشئ نابا ؟

إيليا : إنــه أحد من نابك البارز هذا وأقسى ، لأنك لن تحس به ولا بخطره أبدا إلا وأنت مُزق عند أطرفه.

بانجو : أنا لا أكاد أرى شيئا .

إيليا : وهذا هو سر قوتهما ...[١]

ومع ذلك فإن لغة الحوار لا تقوم بالأداء الدرامى وحدها ، ما لم يستطع الكاتب توظيفها فى بنائه الدرامى ، وهذا الحوار ومثله كثير فى المسـرحية يرمى إلى تمحيص القضية التى يعرض لها الكاتب ، والتى يـبدو فـيها الشـيطان ضئيلا بالقياس إلى الإنسان فهو هنا طفل يلقنه الإنسان ويوجهه بل إن الكاتب يفصح عن ذلك فى بداية لقاء إيليا وبانجو ، وفـى توجيه مسرحى مقصود تعليقا على حديث إيليا واصفا إياه بأنه يتحدث إلى بانجو " كمن يتحدث إلى طفل " ص٨٨ . وكما أن لغة إيليا الإنسـان تؤكد أستاذيته فإن لغة بانجو الشيطان تؤكد تلمذته : كلى آذان صاغية – وماذا تريدنى أن أفعل؟ – وهل للإنسان أنياب ؟ وفى سذاجة تصوره للابتسام والضحك . إن نهاية هذا المقطع الحوارى تتم كذلك فى

---

١ –أيوب ص١٠١ –١٠٢ .

مقدمة واضحة بعد لف ودوران : أنا لا أكاد أرى شيئا ونتيجة أكثر منها وضوحا كذلك : وهذا سر قوتهما ، وبعدها يسلمٍ بانجو ويخلع نابيه .

وخصـــائص لغـــة فاروق خورشيد لا تبدو فقط فى الحوار ، وإنما تبدو على نحو أوضح فى غير منولوج فى المسرحية ، ومنه هذا المنولوج الطويل الذى يعد فى ظننا أقرب ما يكون إلى فن المونودراما :[١]

إيليا : تســامرنى .. ؟ ومـــاذا تفعــل الخمر إذن إذا كانت امرأة تستطيع أن تسامرنى ؟ (يقف ويتمشى مفكرا) وهى لا تستطيع أن تنسى .. تنســى مـــاذا..؟ (يتوقف أمام زق الخمر ينحنى ممسكا إياه والكأس ثم يملأ كأســه) كـــأس فى صحتها ..(يشرب ثم يعيد ملء الكأس) وكأس فى صحة النســيان .. (يملأ مرة ثالثة) وكأس فى صحة النساء ..(يشرب يتوقف أثناء الشرب فجأة) أى نساء ؟ (يتجول فى وسط المسرح ثم يقف كمن يدرك شيئا) نســاء إيلــيا العظيم .. (يمسك القدح فى يده ويشير فى عظمة ناحية الباب) تعـــالى يامــرأة اجلسى هنا (يشير كمن يجلس امرأة) والآن أجلس جوارك (يجلس وهو يتنهد فى ارتياح) عظيم والآن اشربى (يسقى الهواء إلى جواره ويسكب الخمر حيث يتوهم فمها) وأنت يا فاتنة (يشير فى الهواء ممثلا جسدا فاتـــنا) واجلسى إلى جوارى من الناحية الثانية (يشير إلى يساره) هذا الكأس لـــك (يضع كأسه أمامه على الأرض ويشير بيده معطيا كأسا وهمية لا مرأة

---

١ – Manodrama درامـــا الممـــثل الواحد التى تتكامل فيها عناصر الدراما بحيث تصير وحدها كفيلة بإحداث الأثر الدرامى المطلوب ويستطيع القارئ تلمس نماذجها لدى أنطون تشيكوف

وهمية إلى جواره) آه أشربته.؟ ليس حلواً كطعم شفتيك..؟ أليس رائعا كلون عينــيك ؟ ألــيس معطرا كرائحة شعرك؟ (يشم شعرها حيث يتوهم وجوده ويعــود إلى جلسته فى راحة واسترخاء) لنشرب سويا (يرفع يده فى الهواء خالــية ولكن كأنها تضم كأسا ويمثل قرع كأسه الوهمية بكأس أخرى .. ثم يمثل شرب الكأس الوهمية فى يده .. آه .. ما ألذ الخمر مع النساء .. (يرفع رأســه وينظر أمامه بإمعان ثم يصفق بيده) وأنتن يا جوارى إيليا .. اجلسن .. نعــم حولــى .. هــنا وهــنا .. (يقــف ويشير بيده محددا أماكن النساء الوهمــيات) لا تخجلى يا فتاه : فأنا لم أتعمد أن ألمس صدرك الناهد النافر هذا (يمد يده مرة أخرى كمن يلمس صدرا ثم يعيد يده فى مداعبة) وأنت يا مــن وهــبك الله كل هذا الثراء من اللحم والشحم والدفء الوفير (يشير بيده ممــثلا عجــزا ضخما يتحرك فى تأود) اجلسى هنا فى صدر المكان أمتع عيــنى بمــنظرك ، فكلما رأيتك ملأنى إحساس بالشبع والراحة ..(يضحك ويبدو كمن يتبادل الضحكات والحركات الغزلة مع الأخريات اللائى عددهن) أنــت .. تعالــت قــدرة من خلقك وصورك (يشير بيده ممثلا قدا مثاليا) اخطرى ، تأودى ،تحركى (كمن يمشى وراءها مقلدا حركتها الميّاسة) أمامى هــنا ، هنا يا فتنة الروح والجسد .. هنا .. والآن اجلسى (يجلسها بيده) هذا عظــيم ، كلكــن جلستن (يفرك كفيه فى ارتياح) رائع(يتحول كمن يخاطب الجمــع الجــالس فى كل مكان بالقاعة) والآن ، اعلمن يا نساء إيليا العظيم الذى هو أنا ، أننى خبير بالنساء ، تعلمت أسرارهن منذ كنت طفلا وسأقول لكــنّ سر هذه الخبرة العظيمة ، فقط احرصن على السر .. أتعدننى بهذا ..

هه .. حسن ، قربن رؤسكن – الحلوة الصغيرة .. أتعرفن ..(فى همس) لقد كانت أمى امرأة .. (فى جد) أؤكد لكن أن هذا صحيح .. قبل أن أخرج إلى العالم ظللت فى بطنها تسعة شهور تصب فى دمى سرها، كنت أجلس هكذا، (يــتكور كالجنيــن فى بطن أمه) ودمها يصب فى عروقى ، وقلبى الصغير ينبض مع دقات قلبها (يعتدل فى جلسته ثم يقف) وبعد أن خرجت إلى الدنيا ظللت سنوات ملتصقا إلى صدرها ، إلى جوار القلب تماما ، أتلقى الحياة من ثديها وأسمع أسرار الحياة مع دقات قلبها ..(يقف صامتا فى حزن ،ثم يبكى فجأة) والآن أريد أن أعود .. أعود.. (يرقد علىّ الأرض وهو يكرر الكلمة .. ثــم يــتكور كالجنيــن مرة أخرى) ..... (يكف عن البكاء ويفرد جسده منقلــبا علــى الأرض كمن يعانى ألما رهيبا) أعود .. أعود .. (يقف فجأة وهـــو يشير بأصابعه إلى الأماكن الوهمية التى أجلس فيها النساء) وكلكن يا نســـاء تصـــلحن طريقا لى لكى أعود .. حين تستبدبى رغبة العودة فكلكن تســتطعن حملـــى فى الطريق أعرفتن الآن ..؟ أنا أعرف سركن ، تعلمته وحـــدى .. كلكن طريقى إلى العودة ولكنى الآن لا أريد العودة ، لا أريد .. أنـــا أريد الحب ، أريد أمى ؟ ، أأنت أمى ؟ .. لا ..(يشير إلى مكان واحدة) اخـــرجى وأنت (يشير إلى أخرى) هل أنت أمى ؟ (كمن ينظر إليها بإمعان) لا .. لســـت أمـــى .. اخـــرجى .. (يشير إلى الباب ثم يلتفت إلى الأماكن الوهمية مرة أخرى) وأنت يا فتنة(يشير إلى آخر النساء) هل أنت أمى ؟ فيك حلاوتهـــا ،قدهـــا جمالهـــا، شعرها .. ولكن لست أمى .. أين الدفـــء ؟ أين الحنان ؟ أين أمى؟ اخرجى ..اخرجى ..(يلتفت إلى الناحية التى أجلس فيها

المــرأة السمينة) وأنت ، تحتوينى كلى ،بين ذراعيك أضيع وأنطوى وأعــود..ولكن هل فيك شئ ينبض ؟ (يقترب كمن يضع رأسه على صدرها) لا .. لا حــس .. لا صوت .. أليس هنا صدرك هنا .. وهذا ثديك .. (كمن يمتص ثديا) لا شئ فيه .. جدب.. قاحل.. لا صوت .. لا نبض .. لا شئ .. (يعــتدل .. ويبتعد كمن يهرب) لا.. لست أنت ..(فيشير إلى أركان المسرح المختلفة) ولا أنت .. ولا أنت ..(فى ثورة) اغربن عن وجهى ..اخرجن كلكن ليســت فيكن أمى ، ليست فى النساء أمى (يسقط على الأرض وهويبكى فى حــرقة ولوعـــة ليست فى النساء أمى (يتلوى وهو يبكى ، يرفع رأسه فيرى الكأس التى تركها فى وسط المسرح) هاهى .. ها هى .. (يزحف متجها إلى الكأس) أمى .. أمى ..حنانى .. عزائى .. حبى .. هذه أمى(يصل إلى الكأس ويمسكها بين يديه فى لهفة..، ويجلس ويرفع الكأس بين يديه فى حنان) أنت.. يا أنت .. تعالى أعطنى سرك .. اسقينى رحيقك.. أطونى فى خمارك لأنسى وجودى.. كلما ضجرت ..أنت السلوى .. وكلما نسيت أنت الذكرى .. وحين تفرغين يملؤك الدن .. طوع يدى ..وملء فمى ودوار رأسى .. (يقف ويبعد الكأس عنه فى تأمل وصوته هامس) حقا يا كأس إيليا. أنت الروح[1].

---

[1] - أيـوب : ص٨٢ إلــى ص٨٦ وقــد يرى بعض النقاد أن طول الحوار عيب فيه غيران ثمة أمثلة لجمل قصــيرة لا تؤدى وظيفة درامية ، فى الوقت الذى تمتلئ فيه روائع المسرح العالمى بجمل طويلة جدا ، ومع هــذا فإنها تبقى درامية فى كل تفاصيلها ، تؤدى فيها كل جملة وظيفة محددة ، وإذا أخذنا شكسبير مثلا وجدنا أن روائعــة تمتلــئ بجمل طويلة تنطبق فيها الشخصية أحيانا عن طريق المنولوج أو المناجاة وأحيانا أخرى تنطق جملا ليس من المفروض-أن تسمعها شخصية معينة ، وكلها أو معظمها طويلة ، وهى أمور تصدق على حديث إيليا السابق . ارجع إلى البناء الدرامى للدكتور عبد العزيز حمودة للمزيد من التفاصيل.

.٤١٤٠

ويلمح القارئ أن إيليا لم يستطع فى الحوار الطبيعى الذى دار قبل هـذا المشـهد مـن المسرحية أن يواجه بلدد صديق سيده أيوب الخائن المـتربص، والجاريـة التى يتخذها سبيلا للتنكيل بأيوب المبتلى ، لأنه مجـرد عـبد صاحب خمر يرى المؤامرات تدبر لسيده فى الخفاء عن طـريق امـرأة هى الجارية ، ومن أجل امرأة هى زوج أيوب . ولكنا نسـتطيع أن نعيش مع القضية برمتها فيما تشف عنه عبارات إيليا فى هذا المنولوج الدرامى الذى يبدأ فيه مع سحر الخمر رجلا عظيما تحيط بـه النساء والجوارى يملأن لديه الإحساس بالشبع والراحة ليكشف لنا عـن سـر عظيم – هو سر بالنسبة إليه وإن كان غير ذلك بالنسبة إلينا ونحن خارج الجو فوق العادى الذى يقدمه لنا الكاتب من خلال المنولوج – هـو أن أمه امرأة ، ولكنها ليست مثل هذا الصنف من النساء اللواتى أحطن به وأعطينه حنانا كاذبا ، وحين يود فى هذه اللحظة أن يعود إلى صـدر أمـه تثبـت له التجربة أن النساء لسن طريقا للعودة إلى غفلة الطفولـة، ومـن أجل ذلك يرفض النساء جميعا ،لأنه معهن ما زال يسأل عن الدفء والحنان فهن ثدى مجدب قاحل .

إن التعبير الدرامى فى هذا المنولوج يبلغ درجة من القوة يتيح له أن يبرز باعتباره تعبيرا أدبيا مستقلا عن السياق فى الوقت ذاته دون حاجة إلى سند منه . وهذا التعبير الدرامى يذكرنا بكلمات ميدلتون مورى عن الأسلوب الذى يمتزج فيه أكبر قدر من عنصر الشخصية بأكبر قدر من عنصر اللاشخصية ، فننكر فيه العاطفة الخاصة من ناحية وتبرز فيه تلك العاطفة الشخصية فى موضوع للإبداع من جهة ثانية .[1] وهذا اللون من الأسلوب يحمل خاصية جوهرية فى العمل الدرامى العظيم ، الذى يكتب على نحو يقنع جمهور القراء والمشاهدين بأهميته للإنسان عامة ، وبحيث يشعر القارئ والمشاهد بأنه لا يقرأ ولا يسمع بضع لمحات فى حياة فرد بعينه ، بل يرى عملا تتجاوز أهميته حياة رجل واحد ، أو حتى جيل واحد .

وقد استمد فاروق خورشيد مقومات مثل هذا التعبير الأدبى فى مواضع من المسرحية من سفر أيوب من العهد القديم ، والفقرة التالية من المسرحية توشك ان تكون نقلا حرفيا للعبارات الواردة فى العهد القديم ، وقد لجأ إليها الكاتب ليكسب أسلوبه هذه العناصر التى تجعل منه نبعاً للمتعة الأدبية : يقول فاروق خورشيد على لسان أيوب رداً على مادى الذى يواسيه مرددا أن العذاب لابد أن ينتهى :

أيوب : بل اليوم باق كالجبال الراسخة .. اليوم ثابت كالطود الشامخ ..لعن الرب كل يوم تلده الشمس.. بل لعن الرب ذلك اليوم الذى قيل فيه

---

[1]- د . عبد الحكيم حسان – أنطونيو وكليوباترا ص١٩١.

ولـــد أيـــوب .. وتلك الليلة السوداء الحالكة التى قيل فيها : الليلة حبلت امــرأة بــرجل هو أيوب ، ذلك اليوم لينهـــه الزمن، وليطوه الظلام ، ليسلمه لظل الموت، يطوف حوله وهو يدرج فى الزمن .. أما ذلك الليل فليمسكه الظلام بين مخلبيه القاسيين، يمت نجومه ويطفئ أقماره ويأكل كـــل نسمة فيه .. ليمسكه بعيدا عن أيام السنين وحيدا بين ليالى الشهور ينتظر نور الصباح ولا يراه .. يأمل نهاية الظلام ولا يأتى له إلا الظلام

مادى : سيدى .. ماذنب الليالى لتلعنها .. ؟

أيوب : ذنب الليالى كلها يتجمع فى ليلة واحدة لم تغلق فيها بطن أمى وتــبعد عنه هذا الظلام فأقف هنا كالشئ الشائه الكرية ، لا أنام مســتريحا إلـــى جوار ملوك الأرض الذين بنوا الأهرام ، إلى جـــوار رؤســاء الناس الذين ملأوا الدنيا ذهبا وفضة ، أو إلى جـــوار أجـــنة لـــم تر النور ولن تراه ... هناك حيث يستريح المتعبون .. ويطمئن الأسارى .. فلا حراس ..

مادى : كفى يا سيدى ..

أيوب : لماذا تمتلئ عينى بالنور ، والشقاء يغمر نفسى ؟ لماذا تختلج أعضـــائى بالحياة ، ونفسى تغص بالمرارة ؟ أنتظر الموت فى كـــل نســمة تدخل صدرى .. والموت لا يأتى .. وأبحث عنه بحث الطامعين عن الكنوز .. وأنا ضائع فى عجزى ،تائه فى عذابى.

مادى : إنه قضاء الرب ..

أيوب : الرب .. وماذا يحسب ؟ ألحمى نحاس.؟ ألنا حجارة ؟ أقلبى تــرس من حديد؟ ماذا يظن فى هذا الذى خلقه وأسماه أيوب ؟ تمــر أيامــه علىّ وكأننى عبد انتظر الحرية ، أو أجير أتوقع الأجر.؟ إذا اضطجعت تهتف بى نفسي ، متى تقوم ؟ وإذا جاء الليل ..ويلى من الليل بأشباحه التى تهزأ من عذابى .. وتسخر مــن مزق جلدى وهى تتساقط..وقطع نفسي وهى تذوى وأيام عمــرى وهــى تتســابق..لقــد ذبــت..ذاب جلــدى وتهاوت روحى..(يصمت مطرقا لحظات ثم يرفع رأسه فى ثورة عنيفة وصوته يزداد حدة إلى أن يبلغ أقصى حدته فى نهاية المشهد) وأنــت أيها الرب..ما هو الإنسان الهامة التى تختبر فيه قوتك ؟..ألنا خصم لك؟ألنا ند لقوتك؟..لماذا تسحقنى كالعاصفة ؟ لمــاذا تدوســنى كــالموج الزاخر؟..ألنا أخطأت ؟ قل لى..ما خطيئتى؟ ما ذنبى؟ ما جنايتى؟ قل لى. قل لى ..[1]

ويقــول الإصحاح الثالث من سفر أيوب على لسان أيوب : ليته هلــك اليوم الذى ولدت فيه ، والليل الذى قال قد حبل برجل ،ليكن ذلك الــيوم ظلامــا لا يعتنى به الله من فوق ولا يشرق عليه نهار ، ليملكه الظلام وظل الموت ليحل عليه سحاب ، لترعبه كاسفات النهار . أما فى ذلــك الليل فليمسكه الدجى ولا يفرح بين أيام السنة ولا يدخلن فى عدد الشــهور .هو ذا ذلك الليل ؛ ليكن عاقرا ، لا يسمع فيه هتاف . ليلعنه

---

[1]- أيوب ص ١٢٣ – ١٢٤ – ١٢٥ .

لاعنو اليوم المستعدون لإيقاظ التنين لتظلم نجوم عشائه ، لينتظر النور ولا يكـن ولا يـرى هدب الصبح ، لأنه لم يغلق أبواب بطن أمى ولم يستر الشقاوة عـن عينى . لم لمْ أمت من الرحم عندما خرجت من البطن؟ لِمَ لمْ أسلم الروح.؟ حينئذ كنت نمت مستريحا مع ملوك ومشيرى الأرض الذيـن بـنوا أهراما لأنفسهم أو مع رؤساء لهم ذهب . المالئين بيوتهم فضة أو كسقط مطمور فلم أكن كأجنة لم يروا نورا . هناك يكف المـنافقون عـن الشـغب وهناك يستريح المتعبون والأسرى ويطمئنون جميعا[1] .

ويقول الإصحاح السادس على لسان أيوب أيضا : ما هى قوتى حتى أنتظر ؟ وما هى نهايتى حتى أصبر نفسى؟ هل قوتى قوة الحجارة وهـل لحمى نحاس؟[2] ويقول الإصحاح السابع أيضا: أبحر أنا أم تنين حتى جعلت علىّ حارسا إن قلت فراشى يغرينى، مضجعى ينزع كربتى ، تريعنى بالأحلام وترهبنى برؤى .. ما هو الإنسان حتى تعتبره وحتى تضع عليه قلبك وتتعهده كل صباح وكل لحظة تمتحنه[3] .

وقـد أثار الحوار كما قدمه توفيق الحكيم كثيرا من النقاش حول طبيعـته ، وأكـد أكثر من ناقد فى معرض هذا النقاش أن حوار الحكيم يفـتقد الإحساس الشعرى الذى ولدت فى كنفه الدراما ، وأن شخصياته

---

[1]- العهد القديم – سفر أيوب ص٧٩٥ .

[2] العهد القديم سفر أيوب ص٧٩٨ .

[3] العهد القديم سفر أيوب ص٧٩٩ .

تظــل تتــناقش فــي تحايل للإقناع العقلى الذى لا يخلو فى الغالب من مغالطــة وقلــب لحقائق الأمور ، وأن ما يحدث خلال ذلك كله قليل . والواقــع أنــنا بعد أن نصحب الحكيم فى جُل مسرحياته ومنها سليمان الحكــيم نخــرج بحقيقة أن ما يقدمه الحكيم جدل Dialectiqu وليس حوارا Dialoge ، جدل لا يبلغ حد المناظرة ، وليس حوارا يدعم البنــاء الدرامى ، وأن مــا يقدمه في أغلب الأحوال لغة يتطهر فيها الحديث العادى من الابــتذال ، ومــن أجــل ذلك تكتسب لغته نكهة الحديث العام الراقى ، وتكــون بذلــك لغة أرضية أكثر منها لغة تحلق فى السماء لتصبح نبعا مســتقلا للمــتعة الأدبية[1] وفي الحوار التالى بين الفيلسوف والشيطان نلمــح خاصية تطهير الحديث العادى من الابتذال التى تميز لغة الحكيم فى الحوار :

---

[1]- دافــع الحكــيم عن طبيعة مثل هذا الحوار بإشاعة فكرته عن المسرح الذهنى ، وهى فكــرة تابعه فيها جمهرة من النقاد ،غير أن الدكتور مندور لاحظ أن الحكيم لم يقصد إلى كــتابة حوارفلســفى كمحــاورات أفلاطــون مثلا ، وإنما قصد إلى كتابة نوع خاص من المســرحيات ، ولــيس بمعقول ألا تكون فكرة التمثيل حاضرة فى ذهنه ، وقت كتابة هذه المســرحيات ، وإلا لما قسمها إلى فصول ومناظر ، ولما حدد لها مكانا وزمانا ولا وحدة الإطــار الذى يجرى فيه كل مشهد من مشاهدها . ويدعم رأى الدكتور مندور قول الحكيم نفســه فى كتابة "زهرة العمر" عن مسرحيته "أهل الكهف" إنها ربما كانت عملا فنيا يقوم على الحوار لا أكثر ولا أقل ، حوار أدبى للقراءة وحدها" وقد لاحظ الدكتور مندور كذلك أن الحكــيم يفضل هذا النوع من الحوار فى معظم القوالب الفنية التى يختارها سواء أكان ذلك فى المسرحية أو فى القصة الطويلة والقصيرة أم المقال .
ارجع إلى مسرح توفيق الحكيم د . مندور ص٥ – ٣٨ –٣٩

الفيلسوف : (يقدم إليه علبة التبغ) سيجارة ؟ ..

الشيطان : لا بأس .. إذا كانت من النوع الهادئ !

الفيلسوف : اطمئن .. إنى لا أدخن إلا أهدأ الأنواع !

الشيطان : (يتناول سيجارة) شكراً ! ...

الفيلسوف : (وهـو يشـعل له السـيجارة) وذلك أنى لا أبغى من التدخين سوى مساعدتى على أن أفكر !

الشـيطان : نعم ! ...يجب أن تفكر لى أنا ! فى حل يخرجنى من هذه المصيبة التى توشك أن تقع على رأسى ! ...

الفيلسوف :(دهشا) مصيبة ؟ ! ستقع على رأسك ؟ ... أنت ؟!

الشيطان : نعـم !...أنقذنـى... لـن ينقذ رأسى غير رأسك هذا المملوء بالأفكار !... أرشدنى إلى فكرة .. إلى حل يبعد عنى الخطر !...

الفيلسوف : أنت فى ... خطر ؟ ! ..

الشيطان : داهم .. ينذر بالنهاية !... وترتعد منه فرائصى !..

الفيلسوف : يا للهول!

الشيطان : أسرع وفكر فى ... كيف الخلاص منه ؟ ...

الفيلسوف : الخلاص من ماذا ؟

الشـيطان : من الخطر ! الذى يهددنى .... فكر لى ... فكر لى أيهـا الفيلسوف!ألست فيلسوفا ؟! أليست مهمتك التفكير

...؟ فكــر لى إذن فى الحال .. فكر لى سريعا .. فكر .. فكر !

الفيلسوف : (يفكر فى الحالة) هأنذا أفكر !ها أنذا أفكر[١] !

ويؤكـد مـا ذهبنا إليه وضع علامات الترقيم بالطريقة السابقة بحيث توحى بحديث يتجه نحو الواقعية الصوتية ، والتكرار مع التعقيب الـذى يمثل سمة من سمات الحديث العادى (فساعدنى على أن أفكر – تفكـر فى ماذا) (فى حل يخرجنى من هذه المصيبة – مصيبة!) (كيف الخـلاص منه – الخلاص من ماذا ؟) ، والعبارات المألوفة من مثل لا بأس ، اطمئن ، شكرا والمقابل الفصيح لكلمات عامية (لا أبغى – توشك أن تقع على رأسى – ها أنذا).

وبذلـك تصبح جملة " وترتعد منه فرائصى" خروجا على الطابع العام للحوار.

ولكـن هـذه اللغة التى يتطهر فيها الحديث العادي تبلغ حدا من الشـاعرية حين يستمد الحكيم مفرداتها وصورها من سفر نشيد الإنشاد المنسـوب إلى سليمان الحكيم فى العهد القديم ولم يستخدم الحكيم النشيد كله وإنما استخدم أجزاءً معينة منه ، وهى تلك الأجزاء التى تبين جمال الحبيـب ، وألـم المحـبوب مـن العشق كما لم يستخدم الحكيم النشيد اسـتخداما مباشرا ، وإنما جعل له مهمة ، فقد وضع سليمان النشيد بين وسائد ملكة سبأ لتقرأ فقرأته مرات ومرات ، ولكنها لم تكن تقرؤه تغزلا

١- توفيق الحكيم المسرح المنوع . الشيطان فى خطر ص٧٤٧ – ٧٤٨ .

فـــى ســـليمان وإنمـــا تغز لا فى حبيبها وأسيرها منذر . وأخذ سليمان وبلقيس يردد كل منهما جزءا من النشيد هو يخاطبها وهى فى مخاطبته تخاطب حبيبها بينما ينظر إليها فى حنو ، يتأمل جسمها ، ويتابع النظر إليها ، وإذا بها تنطق بالنشيد ، وهى تهمس كأنها تخاطب شخصا بعيدا ، وتمد شفتيها وهى حالمة وكأنها تصف شخصا بعيدا تعرفه :

بلقيس : .. أنا لحبيبى ، وحبيبى لى ... كنت نائمة ولكن قلبى يقظان فســمعت صوت حبيبى يقرع أذنى.. لقد كنت خلعت قميصى ، فنهضـــت أرتديـــه .. لقد كنت عسلت قدمى ، فقمت أطأ بهما التراب نشيطت لصوت حبيبى ، ولكن حبيبى كان قد مضى ... وغـــاب فكادت تذهب بذهابه نفسى ، بحثت عنه فى الظلام فما وجدت إليه السبيل ... ناديته فما أجاب .

سليمان : (يتأمل جسمها) ما أجمل قدميك وساقيك ! إن حبك أشهى من الخمر ، وشذاك أطيب من كل عطر ، وشفتاك تقطران العسل يـــا جميلـــتى .. (يشم طويلا) ثيابك يتضوع منها أريج لبنان ،أنـــت جـــنة مغلقـــة ،.. أنت نافورة انبثق ماؤها على صورة فـــردوس غرس فيه الرمان ، وتدلت العناقيد ورقصت الزهور والرياحين ، من مرّ ، وعود ، ناردين ، وكل شجر يجعل منه الـــبخور ... ما أجملك يا حبيبتى ! عيناك مثل بحيرة ، وثدياك أيـــلان ، بـــل توأمـــان من بطن غزالة وعنقك برج من عاج، وشعرك كأنه الأرجوان ، قد شدت خصلاته وثاق ملك ... أنت

نخلـــة وثديـــاك العناقـــيد ... فليكن ثدياك مثل عناقيد الكرم ،
وعطر أنفاسك مثل رائحة التفاح،وفمك مثل أطيب خمر..[١]

إنــنا مع النصوص التى تعرضنا لها بالدراسة نجد أنفسنا مقبلين علـــى مجموعـــة من القضايا بالإضافة إلى دراسة طبيعة الأسلوب فى الحوار واتساقه مع الموضـــــوع الدرامـــــى ومن هذه القضـــــايا ما يمكـــــن أن يصاغ عن طريـــــق السؤال التالى : هل الحوار الجيد هو الحـــوار الواقعى الذى ينقل أداءً حرفيا وطبيعيا لما يدور بين الناس من" كـــلام "؟ وفـــى البداية نقول : إن لغة الدراما كانت شعراً لدى الإغريق وتلاميذهم من اللاتين ، مما يعد إدراكا مبكرا لطبيعة اللغة فوق الواقعية لهـــذا الجـــنس الأدبـــى ، ويجـــدر بـــنا أن نذكر أن النثر لم يدخل إلى

---

[١]– ســـليمان الحكيم ص٩٧ – ٩٨ وقد أفاد الحكيم من الرأى القائل بأن الحبيب فى نشيد الإنشـــاد المنسوب إلى سليمان كان راع أحبته الفتاة الجميلة شولميت وخطبها إلى نفسه ، قـــبل أن يأســـرها عبـــيد سليمان ، الذى حاول بكل الطرق استمالتها إليه ، ولكنها تقاومه مقاومـــة شـــديدة فيطلقها لتعود إلى الراعى الذى تظهر معه فى المشهد الأخير من النشيد .ارجـــع إلـــى تفسير نشيد الإنشاد ص٤١٤ . وهذا الرأى هو الذى أوحى إلى الحكيم فيما نـــرى أن يجعـــل " مـــنذر " فى المسرحية الحبيب الأسير ويجعل من شولميت بلقيس فى المســـرحية كـــنوع من التأثير العكسى بحكاية العهد القديم . وهذا يعنى أن الحكيم أفاد من النشـــيد علـــى مستوى الموضوع واللغة معا . وقد حاول الدكتور الحجاجى معتمدا على روايـــة النيســـابورى (ج ١٩ ص١٠٢) أن يثبـــت أن الحكيم استوحى شخصية منذر من الـــروايات التى تروى أن بلقيس طلبت أن تتزوج من تبع ملك همدان حين عرض عليها سليمان أن تتزوجه. راجع الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ص١٩٩ – ٢٠٠ ، كما حاول د. فائق مصطفى أحمد أن يؤكد ابتكار الحكيم لشخصيتى منذر وشهباء إذ ليست لهما فى ظنه أصول فى القصص أو التاريخ . راجع رسالته أثر التراث الشعبى فى الأدب المســـرحى النـــثرى ص١٢٨ وكما لاحظنا فإن رواية العهد القديم فى نشيد الإنشاد أمدت الحكيم باللغة والحكاية معا.

المســـرحيات الشـــعرية إلا فى عصر النهضة ، وإن كان ذلك قد سار ضـــمن مبادئ محددة تحديدا غريبا فكان الكتاب يقدمون المشاهد الهازلة والرســـائل والـــبلاغات بالنـــثر، وهـــو اتجاه يعبر عن رغبة ملحة فى الاقـــتراب قلـــيلا من أثر الواقع لا تسمح به لغة الشعر ، وكان شكسبير يفعـــل شـــيئا قريبا من ذلك فى بعض مسرحياته الخفيفة . وحين كتبت المسرحية فىالعصر الحديث نثرا إلتزم الكتاب المجيدون بلغة بين الشعر فـــى عالمه فوق الطبيعى والنثر الذى يعبر عن حقائق الأشياء ، ولذلك كانـــت لغـــة ابسن النثرية مؤثرة بعيدة عن السطحية والركاكة ، تذكى إحســـاس الشخصـــية ، وتصـــدر من أعماقها لتصبح تعبيرا كاملا عن طـــبائعها ، ولذلـــك كانـــت حيرة النقاد فى وصف تلك اللغة بالواقعية والرمزية فى آن واحد .

ويجدر بنا أيضا أن نذكر أن دعوى إنطاق الشخصيات بأحاديثها المأخوذة من الحياة اليومية وتصويرها فوتغرافيا لم ترق كتاب الواقعية أنفســـهم الذيـــن أقاموا أعمالهم المسرحية من خلال سقوط دولة العاطفة والخـــيال مع الحركة الرومانتيكية . وذلك لأن الفعل الدرامى وذلك شئ يســـلم بـــه النقاد يعطى انطباعا عن الواقع ولأن المادة الدرامية أساسا تســـتمد من الحياة الواقعية اليومية التى لا يمكن فى الوقت ذاته أن تقدم الدرامـــا بمعناها الحقيقى ولأن القارئ والمشاهد أيضا لا يقبل أن يرى صـــورة للحـــياة اليومية بتلك التفاصيل الجزئية الكثيرة التى لا يجد لها صدى فى نفسه . ومعنى ذلك أن الدراما تترك تلك التفاصيل لكى تحدث

هذا الانطباع عن طريق انتخاب الكاتب لحركات وتفصيلات تخلق لدى المتفرج ايهاماً بالحقيقة والواقع .

ونستطيع أن نقرأ الحوار التالى عند محمد فريد أبو حديد فى عبد الشيطان لنعرف مكانه من هذا الكلام :

كلدى : وعلى فكرة لقد قرأتها سادى . نسيت أن أخبرك من أول الأمر أن سادى من المعجبين بكتبك.

طوبوز : (فى اضطراب يحاول إخفاءه) سادى؟ لم أعرف أنها قريبة لك

كلدى : (ضاحكا) أحببنا أن نفاجئك بالبشرى . هى خطيبتى !

طوبوز : (يظهر عليه الاضطراب) حقيقة ؟

كلدى : لا تؤاخذنى أنى لم أخبرك قبل الآن .

طوبوز : (يحاول اخفاء اضطرابه ولكن ملامح وجهه تدل عليه) لا. لا ، إنى أهنئك.

كلدى : فى الحقيقة لم أكن أعرف أننى سأتقدم لها منذ أسبوع واحد . كنت دائما أتردد. كنت أراها كثيرا مع والدها فى فاران ، ومع كل إعجابى بها كنت لا أجسر على التفكير فى زواجها ؛ فوالدها كما تعرف من كبار الأغنياء وكانت أحوالى المالية مضطربة على أثر وفاة والدى .وكنت أظن فى الحقيقة أننى سأقضى الحياة كلها لا أفكر فى الزواج . كانت الحياة هينة عندى لا تستحق التفكير نفسه .

طوبوز :(كأنه يتكلم بغير وعى) هى كذلك . إنها هينة لا تستحق شيئا.

كلدى : ولكـــنى قابلت عارف بك منذ أسبوع واحد عندما جاء لزيارة شــركة المناجم التى أعمل فيها . وسرت معه لأصحبه فى هذه الزيارة وجرى الحديث بيننا فى موضوعات مختلفة .

طوبوز : وسادى هناك أيضا؟

كلدى : لم تكن معنا فى الزيارة . وأخيرا تكلمنا فى موضوع الزواج

طوبوز : (بغير انتباه) زواج سادى؟

كلدى : أقصـــد الزواج على وجه العموم . سمعته يقول إن شبان هذا العصر أنانيون جبناء . وهم يخشون المسئولية[1] .

---

[1]- عــبد الشــيطان ص٩ - ١٠ -١١. ولاحظ استخدام الفعل الذى كان يوحى بأسلوب حكـــائى . ارجع إلى نماذج لهذا اللون من الحوار فى دموع إبليس ص١٠ -١١ -١٢ - ٦٨ -٦٩ وغيرها كثير وأيوب ص ١٦ -١٧ - ١٨ وهو قليل . ونحو حياة أفضل ص ٨١٤ - ٨١٥ -٨١٦ والشيطان فى خطر ص٧٥٢ -٧٥٣ - ٧٥٤ . وفى مواضع كثيرة مـــن عبد الشيطان التى يغلب على الحوار فيها هذا الطابع المشار إليه والملاحظ أن "أبو حديد" فى هذه الفترة المبكرة من حياته الأدبية فهم لغة المسرح على أنها لغة الحياة اليومية الفصـــيحة ، ويبدو ذلك من كيفية إثارته لقضية الفصحى والعامية أثناء تقديمه لمسرحياته الشـــعرية الأولـــى فقد قرر بعد استقراء طويل أن الفروق بين الفصحى والعامية لا تزال ضـــيقة وأن أكثر الألفاظ العامية إما قرشية وإما قبليه وإما محّرفة ، ومن السهل ردها إلى الفصحى بإجازة ما يمكن أن يجاز منها ورد كل لفظ إلى أقرب صورة فيها . ويقول أيضا ويســـتطيع كـــل مـــنا أن يخلو إلى نفسه ويثبت ما يرد على خاطره من الألفاظ المعروفة المـــتداولة فيتبيـــن له أن هذه الألفاظ العامية ليست إلا صورة من الألفاظ العربية التى لا يصـــعب تحقيقها . وبهذه الكيفية بدت قضية لغة المسرح الخطيرة فيما يرى هى الفصحى والعامـــية وهـــو فهـــم شاركه فيه بعد ذلك جملة من الأدباء والنقاد راحوا يناقشون قضية الحـــوار الدرامى بعيدا عن صلته الوثيقة بالبناء الدرامى وخصوصيته . انظر محمد فريد أبـــو حديد للدكتور محمد عبد المنعم خاطر ص٢٨ على أن الحكيم بعد ذلك أيضا قد أثار القضية نفسها مع مسرحيته التجريبية الصفقة .

إن هـــذا الحوار قد ينطبق عليه التعريف المشهور عن الحوار : أداة لـــتقديم حدث درامى يصور صراعا إرادياً بين إرادتين تحاول كل مـــنهما كســـر الأخرى[1] ولكننا من جهة ثانية نراه حوارا غير درامى لســـبب بسيط يكمن فى أن الكاتب رأى أن الحوار الدرامى هو الحوار الحقيقى الذى يمكن التقاطه ونقله بتفاصيله من الحياه اليومية . انظر إلى كلماتـــه " وعلـــى فكـــرة – نسيت أن أخبرك – أحببنا أن نفاجئك – لا تؤاخذنى – لا. لا . فوالدها كما تعرف – إن شبان هذا العصر " وسوف لا نـــبذل كبير عناء فى رد هذه العبارات الى واقعها اللغوى فى العامية الدارجة ، التى طهر الكاتب لغته منها ، وإن لم يتجاوز ذلك إلىإ ثرائها بدلالاتها.

ومـــرة ثانـــية نؤكد ما أذاعه أرسطو من أن الفن ليس تصويراً للواقـــع بحرفيته وأن أقرب نقطة يقترب منها الكاتب المتجه إلى الواقع، أن يحـــاول محاكـــاة مـــا قد يحدث فى الواقع أو ما يمكن أن يحدث فى الواقع، وما يحتمل حدوثه . بمعنى أن المحاكاة ليست رواية الأمور كما وقعـــت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع ، وهو ميدان الخلق الفنى القائم علـــى الاختـــيار والانتقاء، وهو فرق ما بين المؤرخ والشاعر . وكذلك

---

١ – د . عبد العزيز حموده – البناء الدرامى ص ١٥٩ .

الروائى والكاتب الدرامى . ويعلق فرجسون على الحوار الذى يحاول فيه الكاتب نقل الواقع بحرفيته فيرى أن ذلك أيضا من المستحيلات لا لشئ إلا لأن المســرحية لا يمكن بحال أن تكون فقرة مقتبسة من الحياة حتى لــو فرضــنا أن مؤلفــا من المؤلفين يستعمل فى أحد مشاهد مسرحيته الكلمــات نفســها التى استعملها بعض الأشخاص الحقيقيين ممن اتخذهم الكاتــب نماذج لشخصياته المسرحية، فالحقيقة التى لا جدال فيها أن هذا المشهد لكونه غير مرتبط بما قبله أو بعده من المشاهد يكون مشهدا غير طبــيعى . أو بعبارة أخرى يبعد عن الواقع ويدخل فى نطاق الفن .ولقد وقــع اختيار المؤلف بعد طول التحرى على هذا الجزء بذاته من أجزاء الحــياة ؛ لأنــه يخدم الغرض الخاص الذى كتب مسرحيته من أجله ، وأكــثر من هذا أن كاتب المسرحية إذا لم يستعمل بعض الأدوات الآلية فـــى تســجيل الأصــوات الأصلية فلن يراوده الأمل على الإطلاق فى استعارة نفس الكلمات التى تفوه بها المتحدثون بالضبط بكل ما فيها من بيان وبأدق التفاصيل التى نطقوها بها، وإذا كان هو الذى يبتكر المشهد والشخصــيات ، كمـــا هـــى العادة ، فلن يكون إلا حلماً من الأحلام أن يتصور أن شخصياته هذه إذا كانت أشخاصا حية ، كانت تتكلم بمثل هذه الألفــاظ لــو أن المشــهد حــدث فى الحياة الواقعية . وعلى هذا يرى فرجسون أن المذهب الواقعى بمعناه الصحيح هو من رابع المستحيلات ومن الأشياء التى لا تقع فى الحسبان[1]

---

[1] – فرجسون . فكرة المسرح . ترجمة جلال العشرى ص٩٠ .

إن العمـــل الدرامى محكوم بعالم فوق مستوى الواقع بحرفيته ، بدلـــيل أن أحـــدا لم يقل مرة إن الزمن الذى يستغرقه عرض مسرحية أيـــوب ، أو قراءة المسرحية نفسها ، لا يمكن أن يتسع لحوادثها الكثيرة بتفاصـــيلها الجزئـــية، لـــم يقل أحد عن الدكتور فاوست الألمانى كيف يـــتحدث الإنجلـــيزية عند مارلو ؟ ولم يخطر على بال أحد ونحن نقرأ تـــرجمة محمـــد عـــوض لفاوست جوته أن يسأل وهل يتحدث فاوست العربـــية ؟ وبناء على ذلك لا يمكن أن نتوقع من بعض القراء أن يقول إذا تجـــاوزت لغة الكاتب الواقع إنها لغة لا يمكن التخاطب بها بين هذه الشخصـــيات . وفـــى هـــذا السياق نقل الدكتور عبد الحكيم حسان عن جـــورج لوكـــاتش قوله : إن رسم الشخصيات الدرامية يتأتى من خلال تعبير الشخصية تعبيرا مناسبا عن تلك الأفكار والمشاعر والتجارب التى تحـــركها هـــى بـــالذات فى موقف بذاته . فمن الخطر من وجهة النظر الدرامـــية أن يمـــتد التعبـــير الى ما وراء الموقف المعين أو الشخصية الإنسانية وأن يقتصر على مستوى عادى مألوف نتيجة للجرى المخطئ الجهيد وراء المطابقة التافهة للحياة من جهة أخرى[١]

ويـــبدو أن كاتبـــنا قد وجد نفسه أمام موقفين فهو يريد أن يكتب حوارا واقعيا طبيعيا ، وهو فى نفس الوقت يريد أن يكون حواره ممتعا

---

[١] – د . عبد الحكيم حسان . أنطونيو وكليوباترا ص١٤٣ وتسير مسرحية فتحى رضوان دموع إبليس فى نفس الاتجاه نحو الحوار بحرفيته فى الواقع انظر ص١٠ من المسرحية ومواضع كثيرة منها .

ومؤثـــرا لذاته. ويبدو أن فكرة كاتبنا عن الصدق الفنى جعلته يقبل الحل الأول فتكون اللغة دقيقة أكثر منها ممتعة . وكان على كاتبنا أن يعى أن الدرامـــا فن يخاطب القلة ولا يخاطب الكثرة ، وهو فن يتجه فيه الكاتب إلى قارئ أو مشاهد يريد أن يستنير أو يريد أن يتطهر أو يريد أن يريد . وهوقارئ ومشاهد لا تكفيه . العبارة السهلة الطبيعية ، لأن قضيته مع الشيطان فى الغالب ليست كذلك .

ولقـــد حرصـــنا علـــى أن يـــبدأ الفصل الأول بقولنا إن الحوار الدرامـــى لـــيس مجرد إجراء محادثة لأننا لمحنا سمة أساسية فى حوار المســـرحيات موضوع دراستنا وهى ميل كتابها إلى إجراء محادثة تمثل طبيعة الآداء الواقعى وسطراً بسطر أحيانا ، فإن الأداء الروائى للحوار هـــو النتـــيجة الطبيعية له والسرد محصلة متوقعة تبعا لذلك . ولقد كان الســـرد ضـــرورة فى المسرح الإغريقى لقلة الشخصيات فيه ، ولذلك اعتمد الكاتب على الجوقة بصفة أساسية لتمثل صوت الحكمة والناصح الأميـــن والمعلـــق العادل على الأحداث والذى يوحى بطبيعة الصراع ومســـتقبله كمـــا لجأ الكاتب الإغريقى إلى السرد لاستحالة تقديم بعض مشـــاهد العـــنف والقسوة التى يفضل أن تروى لنا عن طريق الرسول مـــثلا، ويـــبدو أن السبب الأساسى لوجود السرد فى هذا المسرح وفى غـــيره أن الدراما فن آدائى يؤدى على خشبة المسرح ، ومن المستحيل أن يقـــدم كل شئ للجمهور . ولكن تقديم هذا السرد شعرا فى مجموعة

مــن الأناشــيد الإيقاعية الراقصة أضفى عليه مسحة من الدلالة جعلت الجمهور يقبله وجعلتنا نحن الآن نقرؤه فلا نضيق به .

فــإذا عدنا إلى السرد كما قرأناه فى مسرحياتنا وجدنا الكاتب لا يفــرق بيــن الســرد كما يقدمه الروائى ، والسرد كما ينبغى أن يقدمه الكاتــب الدرامــى فى اقتصاد موظف . ويغلب على ظننا أن كاتبنا قد تصــور أحــيانا أن مهمــة الدراما أن تحيط بمفهوم للزمن يغطى حياة الشخصية فى تسلسلها الطبيعى مع الأيام وغاب عن بال هذا الكاتب أن الدرامـــا تفضل البدء والتوقف عند نقطة حرجة او نقطة تكون الأحداث فــيها قابلة للتعقيد والتفجير . وعلى هذا الأساس ننظر فى الفقرة التالية من مسرحية سليمان الحكيم .

الصياد : أريــد أن أعــرف لأى شئ تقتلنى وقد خلصتك من القمقم وأخرجتك من أعماق البحر؟

العفريت : هذا ما يأتيك بيانه لو أصغيت إلى قصتى...

الصياد : قل إذن ، وأوجز فى الكلام ، فإن روحى وصلت إلى قدمى

العفريت : أنا من الجن المارقين ، واسمى داهش بن الدمرباط .

الصياد : تشرفنا.

العفريت : وقد عصيت سليمان بن داوود فلم أذهب مع من يذهب من الجــن إلى مملكة حيرام لاحضار خشب الأرز وخشب النرد لبــناء بيــت الرب . إنى طموح .إنى مهيأ لأعمال أرفع من حمــل الأحجار ونقل الأخشاب . ولقد مربى سليمان ووزيره

آصــف بــن برخــيا فقادنى إليه ذليلا ،فلما صرت بين يديه نصحنى بطاعته والامتثال إليه فأبيت ، فحبسنى فى هذا القمقم وخــتمه بالرصاص وطبعه باسمه العظيم ، وأمربى فحملونى وألقونــى فــى البحر فأقمت ثلاثة أعوام ،فقلت فى نفسى من خلصــنى أغنيــته إلى أبد الآبدين ،فلم يخلصنى أحد ودخلت ثلاثــة أعوام أخر، فقلت من خلصنى فتحت له كنوز الأرض ،فلــم يخلصــنى أحد ، ومرت أربعة أعوام أخرى ،فقلت من خلصــنى قضيت له حاجاته ، فلم يخلّصنى أحد .. فقلت أخر الأمــور مــن خلصــنى هــذه الســاعة قتلته . فجئت أنت وخلصتنى[1] .

وفى هذه الفقرة وغيرها كثير فى المسرحية تحول توفيق الحكيم من مؤلف درامى إلى قاص شعبى تستهويه الحكاية التى كانت موضوعا لمســرحيته فســار وراءها من بداية الحــــدث خطوة بخطوة ،حتى انــتهى بهــا على الطريقة نفسها التى يسير عليها القاص الشعبى . ولم يستخدم الحكيم قدرة الكاتب الدرامى على التكثيف ،ولم يستطع أن يوجه

---

١ - سـليمان الحكـيم ص١٣ - ١٤. ارجــع إلى السرد فى أيوب ص٦٨ -٦٩ -٧١ وأشطر من إبليس ص١٤ -١٥ وسليمان الحكيم ص٢٩ -٣٠ - وإله إسرائيل ص١٧٧ -١٦٧ -١٦٨ - ودموع إبليس ص٨- ٩- ١٠- للوقوف على نماذج منه .

مـــواده إلى الإيحاءَ فأعطى لمسرحيته تبعا لذلك كل ما يمكن أن يعطيه قاص لم يترك لقارئه شيئاً[١] .

ولعلـــنا قد لاحظنا أن الطابع الروائى فى الحوار المسرحى يخل بهـــذا الاختـــيار الذى يشعر القارئ والمشاهد فى تحققه بالقلق والتوتر اللازميـــن للإحساس الدرامى ،حيث لا قلق، ولا توتر مع أسلوب السرد الـــروائى الذى ينمى- إن شئنا -غريزة التشويق والرغبة فى معرفة : ماذا بعد ذلك ؟ .. ولقد كان الحدث فى أوديب لسوفوكليس يغطى الأربع والعشرين ساعة الأخيرة من حياته ، ومع ذلك فقد نجح الكاتب أن يمدنا

---

١ -د . شـــمس الدين الحجاجى – الأسطورة فى المسرح المصرى ص٢٣ وتسرى روح السرد والحكاية فى فقرة الحكيم السابقة وهى الروح نفسها التى تسرى فى المصدر الذى اســتقى منه الحكيم ونعنى به ألف ليلة وليلة . وفى حكاية الصياد مع العفريت حيث نجد نص الفقرة كما يلى :فقال الصياد : ما ذنبى حتى يكون هذا جزائى منك ؟ قال العفريت : اسمع حكايتى يا صياد .قل وأوجز فى الكلام ،فإن روحى وصلت إلى قدمى قال: اعلم أنـــى من الجن المارقين ، وقد عصيت سليمان بن داود ، وأنا صخر الجنى ،فأرسل لى وزيـــره آصـــف بن برخيا ، فأتى بن مكرهاً، وقادنى إليه ، وأنا ذليل على رغم أنفى ، وأوقفنى بين يديه ،فلما رآنى سليمان استعاذ منى ، وعرض على الإيمان والدخول تحت طاعـــته فأبيـــت ،فطلب هذا القمقم وحبسنى فيه وختم علىّ بالرصاص ، وطبعه بالاسم الأعظـــم ، وأمر الجن فاحتملونى فى وسط البحر فأقمت مائة عام ،وقلت فى قلبى ،كل مـــن خلصـــنى أغنيه إلى الأبد ،فمرت المائة عام ولم يخلصنى أحد ، ودخلت علىّ مائة أخـــرى فقلـــت كل من خلصنى فتحت له كنوز الأرض فلم يخلصنى أحد ، فمرت على أربعمائة عام أخرى فقلت : كل من خلصنى أقضى له ثلاث حاجات ،فلم يخلصنى أحد ، فغضبت غضباً شديداً وقلت فى نفسى كل من خلصنى فى هذه الساعة قتلته ومنيته كيف يموت ؟ وها أنت خلصتنى ومنيتك كيف تموت- ألف ليلة وليلة – دار الشعب ج١ ص ٣٠ والـــذى نخلص به من ذلك كله أن روح الحدوته هى التى سيطرت على قلم الكاتب فجاء هذا السرد حاملا خصائص الحكاية كما وردت فى ألف ليلة وليلة وبألفاظها ودون تغيير جوهرى يذكر .

بمعلومـــات عـــن الماضى البعيد دونما حاجة إلى سرد روائى نفقد معه القلق والتوتر .

ومع ذلك فلا يمكن أن نختلف على أن السرد قد يصبح ضرورة إمـــا للآنية بمعنى استحالة تقديم كل شئ الآن وفى إطار المشهد ، وإما لصعوبة الرجوع إلى الماضى لإعادته مرة ثانية . وهى صعوبة يحاول المسرح الحديث تجاوزها بإمكاناته الآلية الهائلة ولما يفلح فى تجاوزها وبقـــدر ما يمتلك الكاتب من طاقات الإبداع بقدر ما يقتصد أولا اللجوء إلى السرد ، وبقدر ما يحمل السرد ذاته لديه التوتر الذىلا يجعلنا نحس أن مـــا يقـــدم لـــنا سردا فى الوقت ذاته ، وبقدر ما يحتفظ الكاتب بهذا الـــتوازن المطلوب لعنصر الزمن فى المسرحية الذى ينبغى أن يتحرك فى خطين فى آن واحد : خط إلى الأمام وخط إلى الوراء . وأمامنا الآن نمـــوذج لســـرد ذكى من مسرحية مارلو حيث يدور حوار سردى بين فوستس وميفستوفيليس فى اللقاء الأول بينهما .

فوستس: ألم يكن إبليس ملاكا يوما ما ؟

ميفستو : بلى يا فوستس وكان الله يعزه إعزازا شديدا .

فوستس : وكيف صار أميراً للشياطين؟

ميفستو : آه بكـــبريائه وطموحه وحمقه ومن أجل ذلك طرده الله من الجنة .

فوستس : ومن تكونون أنتم يا من تحيون مع إبليس (لوسيفر).

ميفستو : أرواح شقية هوت مع إبليس ، وتآمرت على الله ، ومن أجل ذلك فهى مع إبليس ملعونة أبدا.

فوستس : وأين تحل عليكم لعنة الله ؟

ميفستو : فى الجحيم .

فوستس : كيف يكون ذلك وأنت خارج الجحيم .

ميفستو : إننى فى الجحيم،ولست بخارج منه،أتعتقد أننى بعد أن رأيـت وجه الله وتذوقت النعيم الآبدى فى الجنة .أتعتقد أننى لا أتعذب فى عشرة آلاف جحيم تحرمنى من النعيم الآبدى[١].

نلاحظ فى الحوار السردى السابق أن فاوست يتحدث مع الشيطان عن شئ مضى فى حياة سيده لوسيفر إبليس وهو أمر لا يحدث أمامنا الآن ، إلا أن الفقرة بهذه الطريقة تنجح فى نقل الإحساس بالتوتر الموجود لدى فاوست الذى يريد بأية طريقة أن يتجاوز الإنسان إلى عالم الشيطان صاحب الحول والطول ، ولكنه يفاجأ به طريدا من رحمة الله مع تلك الأرواح التى تآمرت معه فى جحيم شديد الوطأة، هو الخروج إلى العالم بعد تذوق النعيم الألهى ، والمثول فى الحضرة الإلهية . وهذه الفقرة تحمل شيئا من الماضى (معلومات عن إبليس)وشيئا من الحاضر (تشوف فاوست إلى معرفة تفاصيل دقيقة عن مثله الأعلى الشيطانى)

---

[١]- Marlow . Doctor Faustus P. 13 - 14

ولكـــنها من جانب ثالث تومئ إلى مستقبل فاوست الذى ورد فى عبارة ميفستوفيليس بعد ذلك وهى قوله " فلتبتعد يا فوستس عن هذه الأغراض الدنيئة التى تجعل روحى الضعيفة تشعر بالفزع"[١]

وفـــى الفقـــرة التالـــية مـــن مســـرحية أيـــوب يقدم لنا فاروق خورشـــيدحوارا سرديا لا يخلو من ذكاء يحاول فيه الجمع بين خطين : خط من الماضى البعيد حيث فشل بلدد فى الاقتران بالفتاة الحسناء التى هام بها وتزوجها أيوب وخط فى الحاضر حيث نلمح الحادثة وقد تركت فـــى قلـــبه نـــارا تستمر مع كراهية لأيوب ورغبة فى الإيقاع بزوجه ، وبذلـــك يفسر لنا الكاتب أعماق شخصية اللدود بلدد الشوحى الذى يمثل فى المسرحية الإنسان الشيطان :

الجارية : هناك نار واحدة لا تخمد يا سيدى .. نار القلب

بلدد : هذه أوهام انتهت منذ زمن طويل .

الجارية : أنبض القلب وهم؟

بلدد : لم يعد لها من مكان فى قلبى إلا مكان الصديق.

الجارية : (تضحك) إذن سيدى يعرف عمن أتحدث .

بلدد : ليس فى الماضى ما يخيف.

الجارية : إلا إذا ظل حاضرا.

بلدد : كـــيف يظل حاضرا .. لقد انقضت عشرون عاما منذ هـــذه الحكاية . وأصبح لها من الأولاد من غدوا رجالا ومن البنات من أصبحن فى سن الزواج .

الجارية : وظل سيدى بلا زواج .
بلدد : لقد انتهى هذا كله منذ أهديتك لأبيها .
الجارية : لكي أكون عربون صداقة لها هي .. ووسيطة محبة .
بلدد : (ثائرا)إن هذا الحديث انتهى منذ عشرين عاما .
الجاريـــة : كلمـــا رأيت نظرة سيدى عند ذكرها أحسست أنه لم ينته..[١]

غــير اننا لانفتقد الكثير من لمحات الحوار الذكى الذى يستخدم فيه كاتبنا لونا من المفارقة اللفظية والمفارقة على مستوى الموقف ، وقد أشار ستيان إلى أن الأثر الكلى للشكل الدرامى يكون نتيجة لتجمع عدد مـــن المفارقـــات الدرامـــية . والمفارقـــة اللفظية تحدث عندما تتكاثف مجموعـــة من الظروف لتحمل بعض الكلمات أو الجمل معنى أكثر مما يقصـــد قائلها ،فقد تحدث مثلا عندما يتحدث شخص ما بشئ يعنى شيئا آخـــر تمامـــا لشخص آخر لأنه يعلم أشياء لا يعلمها الأول، وقد تحدث أيضا عندما تتحدث شخصية أو أكثر بأشياء تعنى أكثر مما يقصده قائلها بالنســبة للقــراء والمشاهدين الذين يعرفون شيئا لا تعلمه الشخصية أو الشخصيات التى تنطق بهذه الكلمات ومن هذا القبيل ما ورد فى أيوب .
الجارية : كلما رأيت نظرة سيدى عند ذكرها أحسست أنه لم ينته .
بلدد : نظرتى...؟

---

١ - أيوب ص٣٤ -٣٥.

الجارية : (تقترب منه وتقول فى شبه همس)تخونك ، تفضحك ،تشى بما فى قلبك.

بلدد : وما الذى فى قلبى..؟

الجارية : النار..(يدخل مادى حاملا كأسا على صينية يقدمها منحنيا).

مادى : هنيئا لك اشربها حتى الثمالة يا سيدى[١].

ومن هذا القبيل أيضا التلاعب بكلمة الشيطان فى الحوار بين طوبوز وأهرمن الشيطان قبل أن يفصح الأخير عن حقيقة كونه الشيطان ،وهى الحقيقة التى نعرفها نحن القراء ،يقول طوبوز لأهرمن : إننى أريد أن يجلس معى أحد يكلمنى ولو كان الشيطان[٢]. ويقول له أيضا : إننى لست أخشى شيئا لست أخشى الشيطان نفسه[٣]. ويقول الشيطان لطوبوز: أؤكد لك أن الشيطان غير مخيف ولو رأيته لأعجبك[٤]. ويقول الشيطان كذلك: لقد صورت الشيطان كأنك رأيته مخاطبا طوبوز[٥] . ويحدث طوبوز رجلا فى حضور الشيطان قائلا:

١- أيوب ص٣٥ وثمة نماذج أخرى ص٣٣-٣٨-٣٩.

٢- عبد الشيطان ٢٧ .

٣ -المصدر نفسه ص٢٨

٤ -المصدر نفسه ص٢٩

٥- المصدر نفسه ص٢٩

اذهـــب فى حراسة الشيطان[١] . ويقول الشيطان مداعبا كأنك الشيطان حقاً[٢] .

أمـــا المفارقة على مستوى الموقف فإن خير نموذج لها ما ورد فى فاوست الجديد: إن فاوست يحتضر ويوصى بجزء من أمواله لخادمه واجـــنر وخادمـــته أولجا ، ولكن واجنر فى هذه اللحظات القاسية لديه سؤال حائر .

فاوست : .... ما بالك تنظر إلى هكذا ؟

واجنر : فـــى نفس سؤال حائر(إننا نعرف السؤال ولكن فاوست وحده لا يعرفه) .

فاوس : وما هو ؟

واجنر : ولا تغضب منى ؟(كان يمكنه أن يلقى السؤال مثلا)

فاوست : ماذا يغضبنى ؟ (فاوست خالى الذهن تماما)

واجنر : وتجيبـــنى بالصـــدق؟ (بتنا وبات فاوست فى شوق إلى الإفصاح).

فاوست : نعم .

واجنر : تذكر يا سيدى أنك قادم على الله الذى لا تخفى عليه خافية(عدنا مرة ثانية إلى الوراء مع تحرج واجنر).

---

[١] المصدر نفسه ص٣١

[٢] المصدر نفسه ص٣٦

فاوست : ويلك أفصح ماذا تريد ؟(فاوست الثائر المنفعل لا ريب فهو حليف الشيطان).

واجنر : لا أستطيع !(ثمة يتجمع قدر هائل من اهتمامنا بواجنر).

أولجا : أنا أخبرك يا سيدى بما فى قلبه (إننا هنا أيضا مع واجنر).

واجنر : كلا يا أولجا (يخشى من شئ ما نعرفه).

أولجا : إنه يا سيدى يشك فى وجود شئ بينك وبينى .

فاوست : ولـم تخبريه أنت الحقيقة ؟ (قلق واجنر يتسرب إلى نفوسنا فكأن شيئا قد حدث فعلا) .

أولجا : لم يشأ أن يصدقنى (تؤكد أولجا هذا القلق).

فاوست : حسبك الله يا واجنر، تسألنى هذا السؤال السخيف،وأنا على وشك أن أموت.(مع ما فى العبارة من رقة ما زلنا فى قلق على واجنر)

واجنر : لكى تخبرنى بالحق!

فاوست : ولـو كان مراً يا واجنر(هل حدث شئ بينهما ذلك ما نسأله نحن)

واجنر : ولوكان مرا (إذن فقد حدث).

فاوست :أحلـف لك بكل مقدس يا واجنر ما وقع بينى وبينها أى شئ إنها خادمة مرجريت ؛ فلها عندى قداسة خاصة[1].

(تحدث الترضية)

فاوست الجديد الفصل الرابع

الفهرس

دار هاجر للتصوير والطباعة
بنها : عمارات الرملة


